ION ROTARU

O ISTORIE A LITERATURII ROMÂNE

4

859.0.09

ION ROTARU

O ISTORIE A LITERATURII ROMÂNE

VOLUMUL IV

Epoca dintre cele două războaie

ISBN: 973-557-456-x

MOTTO:

„Știi să scrii, ești literat; știi să citești, ești critic“.

CARAGIALE

„Que voulez-vous? Nous sommes ici aux portes de l’Orient, où tout est pris à la légère“.

HENRY POINCARÉ

„În cei douăzeci de ani de Românie Mare ne-am purtat întocmai ca omul care a dobândit o bogăție nemuncită și neașteptată: am căutat să trăim bine, ușor, am fost mândri și țanțoși, ne-am îmbătat de mărimea noastră și n-am muncit, nici n-am gândit la ziua de mâine, nu ne-am asigurat viitorul. Am crezut că tratatele care ne-au creat vor dura infinit și am desconsiderat geografia“.

LIVIU REBREANU,
Jurnal (8 iulie 1940)

O MICA EXPLICATIE

Consecvenți planului și metodei aplicate în prima ediție, am tratat materia — devenită tot mai abundentă pe măsura intrării în secolul XX — pe genuri literare păstrând în esență aceleași secțiuni: **Dezvoltarea poeziei, Dezvoltarea prozei, Dramaturgia, Alți...** *etc., deschizând însă către finele acestui al patrulea volum (în prima ediție era al doilea) un prea necesar și cu totul nou compartiment pe care l-am intitulat* **Nae Ionescu și „elevii“lui**, *totul precedat de prezentarea principalelor curente și grupări din epocă: modernismul de la „Sburătorul“, avangardismul, gândirismul, fiecare ilustrate cu câte un șir de medalioane consacrate scriitorilor pe care i-am socotit mai reprezentativi, nu dintre cei mari însă, știut fiind că aceștia sunt întotdeauna mai greu de încadrat în limitele rigide totuși ale câte unei mișcări de idei. (Așa am procedat și în volumul al III-lea al acestei ediții, când a fost vorba de simbolism, de sămănătorism, de poporanism). Am privit totul cu ochiul istoricului literar, cu reprimarea oricăror ambiții de aprofundări teoretice, duse până în pânzele albe, astăzi mai nepotrivite, după câteva zeci de ani de „ideologizări“, în indiferent ce sensuri, la urma urmei. Tot mai puțin se întâlnește acum împerecherea celor două cuvinte, nu cu mulți ani în urmă foarte încurajate de oficialitate, se înțelege de ce:* **„știința literaturii“**. *Erudiție? Da! (deși se fac auzite și voci împotriva erudiției chiar). Știință (în înțelesul de* **Wissenschaft**)?*—este destul de greu de admis, mai ales cât privește istoria literaturii pe care cel mai ilustru reprezentant al ei a numit-o cândva... „știință* **inefabilă**“.

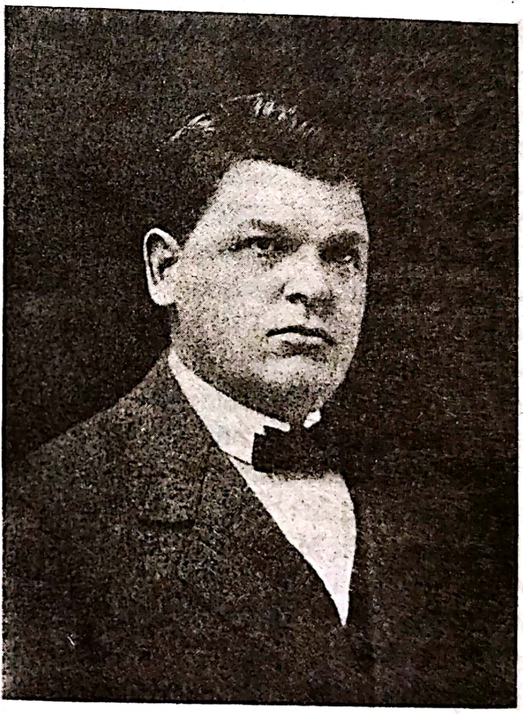
N-am „rupt“, nici de astă dată, scriitorul și opera în bucăți, dictate de genuri și epoci, oricât de longeviv și divers ar fi fost. Pentru buna orientare a cititorului, am preferat procedeul micromonografic, cu respectarea momentului cronologic al afirmării lui clare și cu punctarea genului considerat ca principal (de ex. Camil Petrescu a scris și poezie, și teatru, și eseu, dar l-am socotit mai important ca romancier; Lucian Blaga a scris, la rându-i, și filosofie, și teatru, și proză, dar i-am aflat locul mai potrivit în sectorul poeziei etc.). Între Iorga, *Lovinescu și Călinescu, am ales pe cel din urmă, în linii mari, se înțelege, abaterile de la ilustrul model fiindu-ne impuse nu numai de momentul la care scriem și de materia cu totul nouă din anumite puncte ale expunerii, ci și din respectul față de monumentul ridicat acum mai bine de o jumătate de veac de către precedesor. Un număr relativ mare de scriitori, unii foarte productivi, și în a doua jumătate a secolului (precum Mircea Eliade, V. Voiculescu, Emil Cioran, chiar Eugen Ionescu sau cei patru mai importanți poeți ai exilului, Aron Cotruș, Ștefan Baciu, Horia Stamatu, Vintilă Horia, spre a nu mai vorbi de Sadoveanu, Arghezi, G. Călinescu ori Camil Petrescu) sunt considerați aici în capitole și paragrafe, după caz, (fiecare la locul cronologic și logic potrivit) în expuneri pe cât posibil complete.*

Firește, mai mult decât în volumele anterioare ale acestei de a doua ediții, textul a fost revizuit sever de tot și, pe cât ne-a stat în puteri, adus la zi, cu adaosuri esențiale în certe cazuri.

În sfârșit, pentru o necesară „rotunjire“ a volumului și pentru o mai firească încadrare a sa între cel de al III-lea și cel de al V-lea, am pus la început capitolul consacrat lui Mihail Sadoveanu și la sfârșit pe acela consacrat lui G. Călinescu. Ar fi și un semn, acesta, de delimitare stilistică față de alte istorii similare ale literaturii române de la începuturi până în anul 2000, ce se vor mai scrie, bănuim, fără deloc ambiția unei originalități exprese, de superficie, întrucât ne privește.

I.R.

MIHAIL SADOVEANU[1]



Prin anii 1950-1960 întreaga noastră presă —și nu numai presa — era plină de numele lui Sadoveanu. Se scria mult despre autorul lui *Mitrea Cocor* și *Nicoară Potcoavă,* zilnic, abuziv, cuvântul *geniu* era așternut pe hârtie fără nici un control, de la obscurul semnatar la rubrica măruntă până la autorii de manuale, de volume grave și omagiale, astfel încât tăcerea de până acum putea fi prevăzută. Marele prozator a fost însă apreciat, îndeajuns de exact, încă de la începutul secolului. Pe acest teren se întâlneau adversari ca Iorga și Ibrăileanu. Ba chiar detractorii, un Sanielevici ori un Lovinescu, vor sfârși prin a-i recunoaște valoarea, indiciu sigur pentru posteritate, căci și negările își au semnificația lor în istoria literară. Excepție făcând anume manifestări huliganice fasciste — pornite împotriva democratismului și umanismului de care erau animate scriitorul și opera — Sadoveanu s-a bucurat de o apreciere unanimă, și peste cele spuse cu atâta cumpănire de către G. Călinescu, în *Istoria literaturii române...,* puține lucruri se mai pot adăuga.

---

[1] MIHAIL SADOVEANU (n. 5 nov. 1880, la Pașcani - m. 19 oct. 1961, București) era fiul avocatului Alexandru Sadoveanu — în vârstă de 46 de ani la nașterea copilului — coborâtor dintr-o familie de olteni, emigrați la Iași pe vremea revoluției lui Tudor Vladimirescu. Mama, Profira Ursachi — cu 27 de ani mai tânără —, era țărancă și se trăgea dintr-un neam de răzeși sărăciți, din satul Verșeni, pe Moldova, nu departe de Fălticeni. Cu amărăciunea — observată de fiu — de a fi considerată o intrusă în familia de mică burghezie târgoveață a Sadovenilor, ea va

Ceea ce a făcut posibile afirmarea și recunoașterea timpurie a operei lui Sadoveanu, pe lângă talent, indiscutabil mare, înnăscut, a fost ivirea lui într-un moment deosebit de prielnic. Prin Eminescu, Creangă și Caragiale — pe care scriitorul moldovean îi continuă în mod firesc și creator —, literatura română atinsese maturitatea ei deplină. Principalul ei instrument, limba, fusese pus la toate încercările și ieșise pe deplin învingător. Resursele populare și cele cronicărești nu erau însă explorate îndeajuns, lucru ce Sadoveanu îl va întreprinde, beneficiind din plin de punerea la punct a claviaturii organului de către marii săi înaintași. De altă parte, la momentul *Sămănătorului*, al *Luceafărului* și al *Vieții românești*, mai mult ca oricând se punea accentul pe literatura axată pe subiecte precumpănitor rurale, învăluită în lirism, cu evocarea autohtonului și a trecutului istoric. După cum arătam, un Creangă ivit la momentul sămănătorist, ușor sentimental-liric, nu e de conceput. Reciproca e adevărată: Maiorescu a salutat la bătrânețe apariția lui Sadoveanu, dar e greu de crezut că l-ar fi gustat în plină

---

rămâne în amintirea scriitorului ca un simbol al legăturii cu oamenii simpli. Copilul crescu în deplină libertate, la Pașcani — unde urmă școala primară cu dascălul Busuioc, muntean de la Tazlău, care-i puse în mână abecedarul lui Creangă — la Verșeni, în casa bunicilor, și la Fălticeni, unde făcu gimnaziul, având printre colegi pe E. Lovinescu și pe Ion Dragoslav. Încă de pe băncile liceului, pe care îl face la Iași, debuta, în 1897, la revista umoristică bucureșteană *Dracu*, cu schița juvenilă *Domnișoara din Fălticeni*, semnată „Mihai din Pașcani". Cu pseudonimul „M.S. Cobuz", scria și la *Paginile literare*, prin 1899, editate de Artur Gorovei și Ion Gorun. După terminarea liceului, nu urmează dreptul, așa cum fusese dorința tatălui ci, în 1901, se retrage la Fălticeni, își întemeiază familie, casă gospodărească și livadă, și se așterne pe scris, pe deplin încredințat de talentul său, producând mult și cu ușurință, devenit un adevărat profesionist al condeiului. Unele funcții ce a ocupat (redactor la *Sămănătorul*, în 1904, copist și inspector la Casa Școalelor, până prin 1907, director al Teatrului național din Iași, 1910-1919 etc.). rămân oricum secundare. Mai absorbit a putut fi — de unde golul producției din timpul războiului — în 1917, când conducea ziarul de front *România*. La *Viața românească* colaborează chiar de la apariție, prietenia cu Ibrăileanu și cu ceilalți ieșeni — Topârceanu, frații Teodoreanu, Demostene Botez., I.I. Mironescu și alții — datează mai cu seamă după război, când scriitorul își mută reședința la Iași. În 1923, Sadoveanu este ales membru al Academiei Române, prilej cu care ține discursul de recepție intitulat *Poezia populară*, adevărată profesiune de credință a omului de cultură și artistului. Începând din 1936, când, de la conducerea ziarelor democratice *Adevărul* și *Dimineața*, se arăta potrivnic mișcărilor de dreapta, prozatorul a avut de suferit de pe urma huliganismului fascist. Cărțile i-au fost arse demonstrativ și nu o dată viața i-a fost în pericol. El însă va rămâne statornic în convingerile democratrice și în apărarea valorilor culturii, scriitor cetățean, în înțelesul profund al cuvântului. Crezând că ar putea fi de folos momentului politic, după 23 august 1944, a făcut profesiune de credință pro-sovietică și pro-comunistă, fiind și deputat în Marea Adunare Națională.

Principalele volume din opera lui Sadoveanu au apărut după cum urmează: 1904: *Povestiri*, *Dureri înăbușite*, *Crâșma lui Moș Precu* și romanul istoric *Șoimii*; 1905: *Povestiri din război*; 1906: *Floare ofilită*, *Mormântul unui copil*, *Amintirile căprarului Gheorghiță*; 1907: *Însemnările lui Neculai Manea*, *Vremuri de bejenie*; 1908: *Haia Sanis*, *Duduia Margareta*, *O istorie de demult*; 1909: *Oameni și locuri*, *Cântecul amintirii*; 1910: *Bordeeeni*, *Povestiri de seară*; 1912-1913: *Neamul Șoimăreștilor*, (în *Viața românească*); 1921: *Strada Lăpușeanu*; 1922: *Neagra*

Ceea ce a făcut posibile afirmarea și recunoașterea timpurie a operei lui Sadoveanu, pe lângă talent, indiscutabil mare, înnăscut, a fost ivirea lui într-un moment deosebit de prielnic. Prin Eminescu, Creangă și Caragiale — pe care scriitorul moldovean îi continuă în mod firesc și creator —, literatura română atinsese maturitatea ei deplină. Principalul ei instrument, limba, fusese pus la toate încercările și ieșise pe deplin învingător. Resursele populare și cele cronicărești nu erau însă explorate îndeajuns, lucru ce Sadoveanu îl va întreprinde, beneficiind din plin de punerea la punct a claviaturii organului de către marii săi înaintași. De altă parte, la momentul *Sămănătorului*, al *Luceafărului* și al *Vieții românești*, mai mult ca oricând se punea accentul pe literatura axată pe subiecte precumpănitor rurale, învăluită în lirism, cu evocarea autohtonului și a trecutului istoric. După cum arătam, un Creangă ivit la momentul sămănătorist, ușor sentimental-liric, nu e de conceput. Reciproca e adevărată: Maiorescu a salutat la bătrânețe apariția lui Sadoveanu, dar e greu de crezut că l-ar fi gustat în plină

---

rămâne în amintirea scriitorului ca un simbol al legăturii cu oamenii simpli. Copilul crescu în deplină libertate, la Pașcani — unde urmă școala primară cu dascălul Busuioc, muntean de la Tazlău, care-i puse în mână abecedarul lui Creangă — la Verșeni, în casa bunicilor, și la Fălticeni, unde făcu gimnaziul, având printre colegi pe E. Lovinescu și pe Ion Dragoslav. Încă de pe băncile liceului, pe care îl face la Iași, debuta, în 1897, la revista umoristică bucureșteană *Dracu*, cu schița juvenilă *Domnișoara din Fălticeni*, semnată „Mihai din Pașcani“. Cu pseudonimul „M.S. Cobuz“, scria și la *Paginile literare*, prin 1899, editate de Artur Gorovei și Ion Gorun. După terminarea liceului, nu urmează dreptul, așa cum fusese dorința tatălui ci, în 1901, se retrage la Fălticeni, își întemeiază familie, casă gospodărească și livadă, și se așterne pe scris, pe deplin încredințat de talentul său, producând mult și cu ușurință, devenit un adevărat profesionist al condeiului. Unele funcții ce a ocupat (redactor la *Sămănătorul*, în 1904, copist și inspector la Casa Școalelor, până prin 1907, director al Teatrului național din Iași, 1910-1919 etc.). rămân oricum secundare. Mai absorbit a putut fi — de unde golul producției din timpul războiului — în 1917, când conducea ziarul de front *România*. La *Viața românească* colaborează chiar de la apariție, prietenia cu Ibrăileanu și cu ceilalți ieșeni — Topârceanu, frații Teodoreanu, Demostene Botez., I.I. Mironescu și alții — datează mai cu seamă după război, când scriitorul își mută reședința la Iași. În 1923, Sadoveanu este ales membru al Academiei Române, prilej cu care ține discursul de recepție intitulat *Poezia populară*, adevărată profesiune de credință a omului de cultură și artistului. Începând din 1936, când, de la conducerea ziarelor democratice *Adevărul* și *Dimineața*, se arăta potrivnic mișcărilor de dreapta, prozatorul a avut de suferit de pe urma huliganismului fascist. Cărțile i-au fost arse demonstrativ și nu o dată viața i-a fost în pericol. El însă va rămâne statornic în convingerile democratrice și în apărarea valorilor culturii, scriitor cetățean, în înțelesul profund al cuvântului. Crezând că ar putea fi de folos momentului politic, după 23 august 1944, a făcut profesiune de credință pro-sovietică și pro-comunistă, fiind și deputat în Marea Adunare Națională.

Principalele volume din opera lui Sadoveanu au apărut după cum urmează: 1904: *Povestiri*, *Dureri înăbușite*, *Crâșma lui Moș Precu* și romanul istoric *Șoimii*; 1905: *Povestiri din război;* 1906: *Floare ofilită*, *Mormântul unui copil*, *Amintirile căprarului Gheorghiță;* 1907: *Însemnările lui Neculai Manea*, *Vremuri de bejenie*; 1908: *Haia Sanis*, *Duduia Margareta*, *O istorie de demult;* 1909: *Oameni și locuri*, *Cântecul amintirii*; 1910: *Bordeeeni*, *Povestiri de seară*; 1912-1913: *Neamul Șoimăreștilor*, (în *Viața românească)*; 1921: *Strada Lăpușeanu*; 1922: *Neagra* epocă junimistă. Sadoveanu nu a fost nici sămănătorist, nici poporanist, însă a plutit, mai mult ca oricare dintre contemporanii săi, în atmosfera spirituală a acelor vremi, la începutul secolului și mult timp după. Nici de simbolism nu e străină această proză cu pronunțat caracter liric, în care oameni și locuri, natură și istorie se învăluie ca într-o ceață albăstruie. Scriitorul se născuse la poalele munților Moldovei, într-o țară veche, cu oameni statornici în tradiții, cu limba moale, cântătoare, cu gesturi sobre, reținute, mocnind dureri ascunse sau bucurându-se cu filozofie de viața simplă. Era țara unde se născuse Creangă și Eminescu, de unde își va lua zborul muzica lui Enescu și, mai târziu, poezia lui Nicolae Labiș.

A discuta întinsa operă pe câteva teme principale — țăranul, istoria, natura — ar fi prea didactic și puțin profitabil de astă dată, deși lucrul se obișnuiește. Ideile nu sunt multe și complexe, ca în cazul lui Eminescu, bunăoară, unde cutare pasaj ține în loc pe comentator câteva pagini. De cele mai multe ori,

---

Șarului; 1923: *Ți-aduci aminte, Oameni din lună, Venea o moară pe Siret*; 1926: *Țara de dincolo de negură, Dumbrava minunată;* 1928: *Demonul tinereții, Hanu Ancuței, Împărăția apelor*; 1929: *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi Vodă*; 1930: *Baltagul, Povestiri din Halima, Istoria Sfinților Varlaam și Ioasaf de la India*; 1931: *Măria Sa Puiul pădurii*; 1932: *Nunta Domniței Ruxanda, Uvar*; 1933: *Creanga de aur, Locul unde nu s-a întâmplat nimic;* 1934: *Soarele în baltă sau aventurile șahului, Nopțile de Sânziene, Viața lui Ștefan cel Mare, Trenul fantomă*; 1935: *Cele mai vechi amintiri, Cuibul invaziilor, Frații Jderi*, vol. I, *Ucenicia lui Ionuț*; 1936: *Cazul Eugeniței Costea, Frații Jderi*, vol. II, *Izvorul alb;* 1937: *Țara cangurului, Istorisiri de vânătoare;* 1938: *Ochi de urs, Valea Frumoasă*; 1940: *Divanul persian, Vechime*; 1941: *Ostrovul lupilor*; 1942: *Frații Jderi*, vol. III, *Oamenii Măriei-sale*; 1943: *Poveștile de la Bradu-Strâmb;* 1944: *Anii de ucenicie*; 1945: *Lumina vine de la răsărit*; 1946: *Caleidoscop, Fantazii răsăritene;* 1948: *Păuna mică*; 1949: *Mitrea Cocor;* 1951: *Clonț de fier, Nada Florilor*; 1952: *Nicoară Potcoavă*; 1954: *Aventură în lunca Dunării.*

BIBL. *Opere*, vol. 1-21, EPL, 1954-1960; *Opere*, I-VII, Ed. Minerva, ediție critică de Fănuș Băileșteanu, a început să apară din 1977 și a ajuns acum (1997) la vol. VII (*Bordeienii*, 1912).

D. Micu, *Sensul etic al operei lui Sadoveanu*, ESPLA, 1955; *Omagiu lui Mihail Sadoveanu cu prilejul celei de a 75-a aniversări*, 1956: Profira Sadoveanu, *Viața lui Mihail Sadoveanu, Copilăria și adolescența*, Ed. Tineretului, 1957: Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*, Ibid., 1966: Iorgu Iordan, *Clasicismul lui Mihail Sadoveanu*, Buc., 1966; Savin Bratu, *Mihail Sadoveanu. O biografie a operei*, EPL, 1963: Dan Mănucă, *Pe urmele lui Mihail Sadoveanu*, Ed. Eminescu, 1976; Zaharia Sângeorzan, *Mihail Sadoveanu, Teme fundamentale*. Ed. Minerva, 1976; Marcea Pompiliu, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Ed. Minerva, 1976; *Umanitatea lui Sadoveanu de la A la Z*, Ibid., 1977; Ilie Dan, *Studii despre opera lui Sadoveanu, antologie îngrijită de....* Ed. Albatros, 1977; Const. Mitru, *Sadoveanu despre Sadoveanu*, Ed. Minerva, 1977; Al. Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Ed. Cartea românească, 1978; N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*. Ed. Eminescu, 1976; Mircea Tomuș, *Mihail Sadoveanu. Universul artistic și concepția fundamentală a operei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978; Gh. Tohăneanu, *Arta cuvântului la Sadoveanu*, Ed. Facla, Timișoara, 1979; Ion Vlad, *Cărțile lui Mihail Sadoveanu*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981; Monica Spiridon; *Sadoveanu — Divanul înțeleptului cu lumea*, Ed. Albatros, 1982; Ion Bălu, *Natura în opera lui Mihail Sadoveanu*. Studiu, antologie, tabel cronologic și selecția comentariilor critice, Ed. Ion Creangă, 1987.

întrucât privește pe Sadoveanu, propoziția critică poate cuprinde judecăți valabile pe o mare întindere a operei. Constatarea nu implică deloc lipsa valorii, dimpotrivă. E vorba de un specific anume al scrisului sadovenian, remarcat cu multă finețe de G. Călinescu: „În vreo zece volume se dezvoltă idei nuveliste care se reduc la o unică idee. Și încă multă vreme după aceasta autorul va continua neostenit să bată același drum suav și monoton“. Cum s-a spus de atâtea ori, Sadoveanu nu este un *scriitor*, ci un *povestitor*, al cărui farmec nu rezidă neapărat în varietatea subiectelor și temelor, cât în modul spunerii. Monotonia, din acest punct de vedere, este implicată, pe de o parte, iar pe de alta, este numai aparentă. Căci, incontestabil, arta rapsodului capătă din ce în ce mai multă suplețe, de la *Crâșma lui Moș Precu* ori *Șoimii* — compuse până la vârsta de 20 de ani — până la operele deplinei maturități: *Hanu Ancuței*, *Baltagul*, *Creanga de aur*, *Frații Jderi*. Omul, natura, istoria formează în scrisul sadovenian un tot armonios, inextricabil. Aici stă marea originalitate, specificul acestei proze unde personaje independente, eroi cu o psihologie conturată obiectiv nu există. De aceea, mult mai important este să observăm o evoluție — am zice: istorică, dată fiind jumătatea de secol și mai bine pe care se întinde — a modalităților de expresie în artă a sufletului sadovenian însuși, oricât de bine și definitiv conturat ar părea el din capul locului. Abia în cadrul acestei cronologii, pe parcursul ei, se cer operate câteva categorii tematice, indicate rămânând totuși opririle analitice asupra cărților capitale care pot explica întregul ansamblu.

Tonul operei lui Sadoveanu este dat dintr-odată în cele patru volume de debut, apărute în 1904: *Povestiri*, *Dureri înăbușite*, *Crâșma lui Moș Precu*, *Șoimii*. Cu toate acestea, până aproape de apariția *Neamului Șoimăreștilor*, 1912-1913, tendința socială este, în general, mult mai puternică, predomină; mai exact spus: e mai puțin acoperită artistic decât în restul operei. Scriitorul apăruse în prag de secol, în plină frământare a problemei țărănești — fenomen obiectiv, de vreme ce răscoalele vor avea loc în curând —, la încrucișarea unor curente literar-politice specifice: socialismul, poporanismul, sămănătorismul, neomogene, firește, dar concentrate în jurul acelorași preocupări. La 21 de ani, părăsind orice alte proiecte — între care o *Hecubă* în versuri albe, „ceva sălciu și străin“, aruncată ca atare în foc, — alege hotărât calea ce avea să urmeze: „Măi, zic, ce-mi pasă mie de Hecuba și de durerile ei — spune înrtr-o scrisoare către un prieten —, când sunt oameni care trăiesc și care sunt mai chinuiți și mai necăjiți. De ce să nu scriu durerile lor?“

În aceeași noapte se apucă să compună *Ion Ursu*, nuvelă tipică pentru începuturile lui Sadoveanu: plecat la oraș, să muncească la ateliere, țăranul se proletarizează, fenomen caracteristic formării muncitorimii de la noi. Idilizarea sămănătoristă nu e de găsit; mai curând e prezentă compasiunea socialist-poporanistă, romantică, pentru omul dezrădăcinat din cauza sărăciei, părăsit de nevasta încurcată cu preotul care-l sfătuise să plece din sat, căzut apoi la patima băuturii, abrutizat. Mult mai bine e cunoscută viața țăranului obijduit care a rămas lipit pământului, sub călcâiul boierului și al vechilului. În *Hoțul,* un om sărman și ostenit de boală, venit să fure un braț de lemne din pădure, cu care, vânzându-le, gândea să-și prindă nevoile, este lovit de boier fără milă, cu măciuca de plumb, de unde i se trage moartea. Notația scriitorului e sobră și dovedește o adâncă observație a vieții celor necăjiți:

> „— De-acu rămâne femeia... Cine plânge? — Să-i duci boii și carul...
> — Bine...
> Omul avu o zguduire, apoi rămase cu ochii ațintiți în sus, în bagdadie. Obrazul pământiu, ochii triști i se cufundară ca într-o fumegare: ziua se întuneca încet-încet".

Același realism dur îl întâlnim și în povestirea *Mergând spre Hârlău,* unde vechilul scoate cu harapnicul la seceră până și pe o bătrână neputincioasă și oloagă:

> „Iar bătrâna, scorogită, rezemându-se în coate, se târa, ca o râmă prin lanul fierbinte, prindea mănunchiuri și le tăia cu secerea sclipitoare. Când ne văzu, se opri și, așa cum era, în genunchi, ațintí asupra noastră doi ochi triști și tulburi pe un obraz pământiu, zbârcit, chinuit ca o mască".

E cât se poate de semnificativ faptul că exploatarea cea mai crâncenă a țăranului are loc în așezările de la câmpie, adică acolo unde pământul e mai roditor, mai bogat. Așa cum se poate vedea din *Bordeenii,* prin părțile Jijiei existau exploatări agricole întru totul asemănătoare plantațiilor coloniale de tristă amintire, deși ne aflăm la începutul secolului nostru într-o țară europeană cu pretenții de civilizație. Oameni de izbeliște, fugiți din alte părți, fără nume și familie, asemeni unui Niță Lăpădatu, locuiesc în bordeie săpate în pământ și muncesc ca sclavii sub amenințarea vătafului Sandu Faliboga, un evadat de la ocnă, pe care energicul boier Jorj Avrămescu îl folosește drept cea mai bună unealtă a sa. Îndobitociți de muncă și asuprire, ceata de robi privește la boierul însoțit de alba lui consoartă, într-o caretă strălucitoare, ca la un fel de apariție de basm. „Ah! ils sont bien sales, les pauvres gens!", mai exclamă inconștientă femeia. Hotărât lucru: din vremea lui Dinicu Golescu, până la Sadoveanu și Zaharia Stancu, soarta țăranului român nu s-a schimbat, oricâte prefaceri aveau loc în straturile mai de sus ale societății. Un Dinu Păturică putea să evolueze spre demagogia lui Cațavencu, să facă mult caz de constituție și de martiriu. Țăranul rămânea mereu același, rob al pământului. Rapacitatea fanariotă s-a transformat în exploatare capitalistă, dar stăpânii de moșii, constituționali de astă dată, urmau aceeași mentalitate, a traiului ușor și a îmbogățirii pe seama muncii celor mulți.

Conştiinţa ţăranului exploatat este, în consecinţă, tulbure. Petrache din *O umbră* iese la drumul mare, într-o noapte cu vifor, să lovească pe *preceptu* care-i jefuise casa în contul birului. Perceptorul, notarul şi primarul sunt priviţi cu ură, şi o solidaritate spontană între cei apăsaţi determină pe cei doi Ioni, din povestirea *Emigranţii la Brazilia*, să facă scăpat pe flăcăul care, fugit de la oaste, omorâse pe boierul ce-i necinstise sora. Rămăşiţă fanariotă, desigur, este şi tendinţa continuă a stăpânului de moşie — temă frecventă nu numai în literatura sadoveniană — de a dispune de femeile şi fetele din popor. În *Păcat boieresc*, Neica Marin — pescarul şi vânătorul de pe Iezer — a fost jignit de moarte de boierul cel bătrân care-i necinstise casa. Când celălalt, tânărul Niculiţă, dă târcoale fiicei sale Chiva, repetând povestea ca într-un blestem, omul închis în sine, cu durerea înăbuşită, izbucneşte:

> „— Boierule!... ciocoiule! Şi tu, mă, ai făcut ca ălălalt, ca ăl de-a murit!... El mi-a ruşinat muierea, m-a sărăcit, m-a prigonit, — şi acum ciocoiul iar s-arată!... Iar s-arată! Ce-ai făcut, câine! Spune, câine, de ce mi-ai ruşinat copila? De ce-ai ucis-o? De ce m-ai otrăvit?“

Opunerea faţă de asuprire ia uneori formele ironiei, ca în *Un instigator*. Suntem imediat după răscoalele din 1907, şi scriitorul — acuzat de participare, percheziţionat de autorităţi la domiciliu, în căutare de dovezi — se face a denunţa pe un moş Neculai Prună care tot povestea istoria cu boierul hapsân şi cu sluga lui, primarul, ajunşi după moarte în Iad şi puşi de Scaraoschi să tragă cu bivolii la plug, pentru ispăşirea păcatelor. Cele mai adesea însă împotrivirea ia forma haiduciei. În copilărie, Sadoveanu fusese un devorator al cărţilor cu haiduci fioroşi, fără o valoare mare din punct de vedere artistic, produse în serie de N.D. Popescu. Mai târziu va preţui mult baladele care cântă isprăvile hoţilor de altădată. Ba încă, Mihai Ralea, referindu-se la ascendenţa gorjană pe linie paternă a scriitorului, vorbea de „spiritul pandur“ care ar sălăşlui în adâncurile conştiinţei artistului.

Atitudinea haiducească apare din capul locului, în povestirea *Cozma Răcoare,* al cărui portret este executat în trăsături impecabile şi pus pe seama povestitorului popular, făcut din gesturi şi mirări anume:

> „Era straşnic om, Cozma Răcoare! Când zic: Cozma, parcă văd, iată, parcă văd înaintea mea un om întunecat, călare pe un cal murg; mă ţintesc doi ochi ca oţelul, văd două mustăţi cât două vrăbii... Straşnic om! Călare, cu flinta în spate şi cu un cuţit de-un cot ici, în chimir, la stânga: aşa l-am văzut întotdeauna. Iată, eu îs bătrân, împlinesc suta, am umblat mult prin lume, multe firi şi mulţi oameni am întâmpinat, dar om ca Răcoare, spun drept, n-am văzut! Şi doar nu era cine ştie ce grozăvie la trup; era un bărbat mijlociu, ciolănos, smolit la faţă, un om ca mulţi alţii, — he! dar ce are a face?: Numai ochii să-i fi văzut şi s-a mântuit. Straşnic român!“

Haiducul are puteri miraculoase, iarba fiarelor ori cine știe ce alte însușiri ieșite din comun, pentru că oamenii cucoanei Sultana, pe care venise să o răpească, nu cutează a-l atinge: „— Cum să-l legăm? Aista-i Răcoare... Unde se află! Cozma Răcoare, cucoană!“

Prelungirea aceleeași mentalități vechi, corespunzătoare fanariotismului perpetuu, în relațiile dintre boier și țăran — de unde indeterminismul istoric în povestirile sadovenești — haiducul reprezintă puterea justițiară constituită în afara legii. Vasile cel Mare — care a hoțit în munții Moldovei — ia sub ocrotirea sa pe ciobanul Constantin Moțoc din *Județ al sărmanilor*. Nu atâta pentru femeia răpită, cât mai ales pentru caznele la care a fost supus omul, pentru călcarea în picioare a demnității lui, este judecat boierul Răducanu Chioru. Cauza este de fapt a tuturor și asta se vede din ceremonialul cu care este formulat rechizitoriul:

> „— Ne-am înfățișat, zice iar hoțul, ca să facem un județ, după vechi obicei. căci până la judecata cea din urmă, a lui Dumnezeu, neavând ascultare nici la isprăvnicii, nici la Divan, cată să facem dreptate singuri cu brațul nostru. Pentru muiere te iertăm, luminate stăpâne, — dar am tremurat cu capu-n gard și cu glesnele-n ghiața morii, și cu picioarele-n butuc și cu ochii în fum de ardei, stupindu-ne sufletul; și ne-ai ars cu harapnicul; ne-ai rupt unghiile. Ne-ai umplut de otravă viața, căci ne-am adus aminte de toate în toate zilele și n-am găsit nici într-un fel alinare și izbândă! Ne-am înfățișat să-ți plătim,cucoane!“

Lumea adunată asistă cu un fel de spaimă cucernică la actul dreptății: „Și nimeni dintre noi n-a zis nimica, ci stăteam cu spaimă, la județ“. În sfârșit, ritualul se încheie cu lăsarea banului pentru pomenire lângă mort: „Ș-au lăsat lângă mort punga cu opt galbeni, câtă avere aveau, pentru sfânta biserică“.

Modalitatea stilistică, tipic sadoveniană și populară în același timp, apare de timpuriu. În *Cântecul de dragoste*, cărăușii popoposiți în jurul focurilor din Poiana Țiganului ascultă înfiorați pe bătrânul povestind întâmplarea cu lăutarul Ilie, robul tuciuriu din șatră, îndrăgostit fără leac de frumoasa lui stăpână, nevasta boierului care îl va străpunge cu hangerul. Tot un bătrân istorisește, în *O istorie de demult*, întâmplarea Aniței lui Timofte care și-a omorât bărbatul pentru că îi era urât. Femeia are un suflet dintr-o bucată: „— L-am omorât, boieri dumneavoastră, că nu mai puteam trăi cu dânsul... Mie-mi era altul drag!“, spune ea simplu în fața judecătorilor. Același e procedeul și în *Cântecul amintirii*. Când Bădița Mihalache termină de spus povestea de demult dintre Axintel și Irina Alvanitului, omorâtă din gelozie de bărbatul ei, vechilul, natura din preajma mormântului se înfioară elegiac:

> „Bădița Mihalache tăcu și rămase neclintit la locul lui. Iar la răsărit ieși sfert de lună în negură, cu luciri din altă lume. Și vântul ușor al miezului nopții începu a ofta prin sălcii; îndată ajunse cu el până la noi și fiorul valurilor Moldovei“.

Crâșma lui Moș Precu, apărută chiar în 1904, anticipează tehnica din *Hanu Ancuței,* cu deosebirea că aici perimetrul observației se reduce la dimensiunile unui sat, în timp ce dincolo e vorba de întreaga Moldovă, ideal vorbind. Interesant este, după cum notează Profira Sadoveanu, că scriitorul gândea un roman, cu „scene sătești și moravuri sătești". Până la urmă a rezultat, precum se vede, o suită de povestiri ce gravitează în jurul crâșmei, situată la jumătatea drumului dintre Broșteni și târgul Șomuz. Crâșma este locul colportărilor, al șoaptelor și bârfelor, al întâmplărilor de tot felul, în primul rând al defilării unei tipologii specifice satului din Moldova de Sus: Moș Precu, un bătrân zdravăn și voinic, „cu o leacă de pântece", a fost pe vremuri un fel de haiduc, după spusele oamenilor, după înfățișare și după chipul cum cântă câte o doină de hoție. Acum s-a potolit, s-a tras la Broșteni, lângă baba Anghelina, care e, „firește, mititică", iute ca un prâsnel la adusul oalelor cu vin pentru mușterii, aprigă la viața ei, în tinerețe, când descânta să moară „dușmancele" cu care moșneagul îi făcea zile fripte. Un moș Gherasim, „o amarnică fire de român", slab și prăpădit, cu sumanul rupt, spune — la o cană de vin și după un ceremonial anume — tot felul de prăpăstii, bunăoară întâmplarea cu baba cea cârnă (versiune sadoveniană a mitului popular din Baba Cloanța de Alecsandri și din *La Hanul lui Mânjoală* de Caragiale) care a scos din minți pe flăcăul Zadoinei, vrăjindu-l cu o băutură tare. Ca și moș Leonte din *Hanu Ancuței,* Gherasim e solomonar, poate să adune și să împrăștie norii, să alunge grindina, deși altfel e sărac lipit pământului. La crâșmă stă stâlp popa Tărăboi și tovarășul său de breaslă părintele Manoil, bețivi nevoie mare, lucru ce avea să scandalizeze pe Sanielivici care, ca la Slavici și Agârbiceanu, voia în literatură apostoli luminători ai satelor. Caracterele se definesc sumar, prin comportament. Popa Tărăboi e zgomotos la beție, adică tot timpul, capabil de gesturi imperiale din epoca decadenței romane, ca atunci când, cu un întreg ceremonial, botează pe Roaiba, cu vin turnat din cană, spre a creștina pe „păgâna". Părintele Manoil, din contră, bea vârtos și tace, înfundat în barba-i neagră, stufoasă. Celălalt slujitor al bisericii, dascălul Luca, abia când începe să mormăie câteva cuvinte dintr-un cântec, „Șapte văi ș-o vale-adâncă", dă semn că setea i s-a potolit întrucâtva. În jurul lor se țin ceilalți „intelectuali"ai satului, în frunte cu notarul și casierul de la primărie, care hotărăsc să-i puie popei „zmâc" în barbă, ca să-l facă de râs. Complotul însă răsuflă, și popa își face de cap în continuare, luând pe lângă sine, la chiolhanuri, pe Iordache, înarmat cu o furcă de corn. Lumea îl vede cât este de păcătos, însă îl respectă pentru că se zice că are „har" și când citește din carte face adevărate minuni. Preoteasa Mărioara moare de boală și de inimă rea. Zaharia lui Zadoina, flăcăul tomnatec al morarului, iubește pe Anica, o femeie frumoasă, stâlcită în bătăi de bărbatul ei, Răduțu, pândarul de pe Halm, care când se îmbată înhamă caii la căruță și-i gonește chiuind prin tot satul. Baba Maranda poartă veștile de colo-colo, șușotește sub tulpan și se bate peste gură cu palma, nevoie mare. Pentru un șip de rachiu verde, face și ea vrăji, cu păpuși diabolice descântate anume, străpunse cu acul în inimă și aruncate în ograda „dușmancei“, să moară. De la ea mai aflăm că potcapiul lui Tărăboi, rătăcit cine știe cum, a ajuns cuibar de găini. Toată această lume este privită de prozator cu cea mai mare îngăduință și simpatie: „acuma știu bine că dintre cei răi nici unul nu era vinovat“, spune el la sfârșit. Valoarea scrierii stă în crearea de atmosferă, în lirismul care înfășoară ca un abur poetic oamenii și locurile. Satul e văzut toamna, învăluit în lumina aurie care scaldă livezile din jur, și iarna, sub albul zăpezii, când această lume, cu necazurile și micile ei bucurii, petrece între târg, crâșmă și moară, înfruptându-se din roadele pământului binecuvântat. Cartea se termină odată cu venirea zăporului primăverii și cu întâmplarea înfricoșată a încleștării dintre Zaharia lui Zadoina și Răduțu, bărbatul Anicăi celei frumoase, prăbușiți în scocul învolburat din coasta morii.

inv. 148555

Arta povestirii în povestire sau a „povestirii în ramă“ (Rahmenerzälung, cum numesc acest procedeu teoreticienii germani, „roman á tiroir“, cum îi spun francezii) va atinge perfecțiunea, la Sadoveanu, în *Hanu Ancuței.* Tehnica aceasta e foarte veche, mai veche decât Boccaccio, care o aplica atât de simetric în al său *Decameron,* urmat de emulul său, englezul Chaucer, în *Cantebury Tales* ori de Margareta de Navara în al său *Heptameron.* Poate fi aflată în cărțile populare, de felul *Sindipei* (prelucrată deosebit de cursiv de Sadoveanu însuși în *Divanul persian*) sau în *Halima,* din care scriitorul moldovean lasă de asemeni o versiune proprie. Foarte veche, ea este în același timp foarte nouă, fiindcă o găsim aplicată, în diferite moduri, în cinematografie și în așa numitul teatru epic modern, cu avantajul de a putea transforma povestitorii înșiși în personaje ale narațiunii de cadru. Ea are, totodată, un profund caracter popular-folcloric. Ignorând-o poate, Anton Pann și Creangă au aplicat-o spontan. Căci ce altceva sunt *Povestea Vorbei, O șezătoare la țară* și în anume chip privite, suita de povestiri din *Amintiri,* decât niște povestiri în ramă legate între ele, curgând firesc una dintr-alta? Neculce însuși nu e străin de acest mod structural de a povesti, iar dintre scriitorii străini moderni, agreați mult de Sadoveanu, poate fi amintit în acest sens Turgheniev, cu *Povestirile unui vânător,* traduse în românește cu mare măiestrie de creatorul *Hanului Ancuței.*

Hanul însuși devine un fel de personaj al povestirii de cadru. Așezat la răscruce de drumuri și de veacuri, el adăpostește, ca o cetate, pe povestitori și pe ascultători, cu toții iubitori de vin din Țara de Jos, băut din oală nouă de lut roșu, după ritualul lui Dabija Vodă, evocat de Neculce și de Eminescu. Teatral și solemn, pentru că din modul cum este notată oralitatea vorbirii putem deduce tonul și gesturile personajului, răzășul cel fudul de la Drăgănești, „înalt și uscat“, comisul Ioniță, cuvânta cu oala în mână:

> „Trebuie să știți dumneavoastră că hanul acela al Ancuței nu era han — era cetate. Avea niște ziduri groase de ici până colo. Și niște porți ferecate cum n-am văzut în zilele mele. În cuprinsul lui se puteau oploși oameni, vite și căruțe și nici habar n-aveau din partea hoților...“

De aceeași părere este și moș Leonte Zodierul:

> „Așa ziduri ca de cetate, așa zăbrele, așa pivniță — așa vin — în alt loc nu se poate. Nici așa dulceață, așa voie-bună ș-asemenea ochi negri; eu parcă tot sub ei aș sta până ce mi-a veni vremea să mă duc la limanul cel fără de vifor...“

Lirismul sadovenian, învăluitor, transpune adunarea de la han, ca și întâmplările povestite acolo, într-un timp istoric nedeterminat. Hanul reprezintă Moldova dintotdeauna, țară a oamenilor simpli, cu obiceiuri arhaice, cu practici săvârșite ritualic și cu întâmplări care se succed după date calendaristice. Diferitele Ancuțe care se perindă ca stăpâne la han sunt parcă una și aceeași, în ochii generațiilor de băutori și povestași. Însăși curgerea melodică a propoziției narative, bazată pe succesiuni de imperfecte (așa-numitul imperfect iterativ), sugerează această imagine:

> „Taberele de cară nu se mai *istoveau*. Lăutarii *cântau* fără oprire. Când *cădeau*, doborâți de trudă și de vin, *se ridicau* alții de prin cotloanele hanului... Și la focuri, oameni încercați și meșteri *frigeau* hartane de berbeci și de viței, ori *pârpăleau* clean și mreană din Moldova. Iar Ancuța cea tânără, tot ca mă-sa de sprâncenată și de vicleană, *umbla* ca un spiriduș încolo și încoace, rumână la obraji, cu catrința-n brâu și cu mânecile suflecate, *împărțea* vin și mâncări, râsete și vorbe bune“.

Povestirea care dă sensul întregului ciclu și către care converg toate celelalte este *Negustor lipscan*. Moldovenii sunt oameni statornici în toate, trăiesc din săul lor — cum ar zice Creangă — și se mulțumesc cu roadele pământului strămoșesc. Un instinct istoric îi face refractari la înnoirile civilizației, și invențiile tehnice sunt privite cu suspiciune: „Cine știe ce ticăloșie nemțască a mai fi“, mormăiește cu îndărătnicie și cu glas gros ciobanul de pe Rarău, auzind că jupân Damian Cristișor călătorise cu trenul. Ca cititor în zodii, moș Leonte admite ceasornicele, dar în ruptul capului nu e de acord cu pălăriile la cucoane: „— De ceasornice nu mă mir... dar femeile cu pălării, drept să-ți spun, mie nu-mi place“. Cât privește regimul alimentar, moldovenii cei vechi nu înțelegeau cum nemții fierb carnea, în loc s-o frigă, cum pot bea bere amară și cum se lipsesc de sarmale, de borș, de crap la proțap ori de miel pârjolit „tâlhărește“:

> „— Carne fiartă? se miră căpitanul Isac.
> — Da, carne fiartă și bere de aceea de care vă spun.
> — Va să zică, urmă mazâlul, pui în țiglă n-ai văzut?
> — Nu prea.
> — Nici miel fript tâlhărește și tăvălit în mojdei?
> — Asta nu.

> — Nici sarmale?
> — Nici sarmale, nici borș. Nici crap la proțap.
> — Doamne, ferește și apără! se cruci moș Leonte.
> — Apoi atuncea, urmă căpitanul Isac, dacă nu au toate acestea, nici nu-mi pasă! să rămâie cu trenul lor și noi cu țara Moldovei".

Luate fiecare în parte; cele nouă istorisiri care compun *Hanu Ancuței* nu spun mare lucru, sau spun prea puțin, din punctul de vedere al artei prozatorului. Pentru că nu atât *ce* se spune este esteticește superior, cât mai ales modul *cum* se spune, felul de a povesti al fiecărui personaj în parte și înlănțuirea narațiunilor rămân definitorii. Numai pentru că veni vorba, comisul Ioniță spune întâmplarea cu iapa lui Vodă. Altminteri, el care „stă stâlp" la han — deși declara că pleacă numaidecât, arătând spre calul înșeuat — avea de povestit ceva „înfricoșetor". Șirul istoriilor însă, care decurg natural una dintr-alta, cu o savantă punere în scenă, îl împiedecă să plece, până cade și el, alături de ceilalți, doborât de somn și de ulcelele cu vin.

Povestitorul „genericului" — spre a folosi un termen din limbajul cinematografiei — care e unul din oamenii ce stau mai la o parte, pe proțapurile carălor din umbra hanului, ni-l prezintă pe călugărul Gherman de la Durău mai mult ca pe un haiduc păduratec. Tăcut o vreme, afundat în barba-i stufoasă și „îndeletnicindu-se" mai mult cu oala, călugărul dintr-o dată „a slobozit cuvânt":

> „Atunci cu mare dragoste și plăcere s-a ridicat din colțul lui călugărul cel care venise de la munte și, cumpănindu-și oala în dreptul bărbii, a slobozit cuvânt".

Vorbirea lui e presărată cu cuvinte din scripturi. La schitul Durău — zice el— „mă nevoiesc cu frații mei întru pustietate", ieșind câteodată cu toporul și cu cuțitul împotriva dihăniilor, „căci armă de foc și sabie nu se cade să purtăm; suntem slujitori cu duhul". Lucrurile mirenești, însă, nu-i sunt cu totul străine, judecând după felul în care se adresează Ancuței: „— Îți mulțumesc, lele Ancuță, pentru vin și pentru căutătura ochilor. Poți să umpli oala, ca să nu te trudești a doua oară". Ca multe alte personaje din opera lui Sadoveanu, călugărul are și el o taină, pe care o dă pe față indirect, povestind moartea năprasnică a haiducului Haralambie, ucis chiar de fratele său, din porunca stăpânirii. El era fiul acelui răzvrătit, și maică-sa îl închinase mănăstirii, pentru iertarea păcatelor.

Un alt personaj tipic sadovenian, este moș Leonte Zodierul, care arde de nerăbdare să spună și el o istorie. Politicos însă, invită pe comisul Ioniță a nu-și uita cuvântul în legătură cu întâmplarea cea grozavă. Dar moș Leonte are o adevărată mâncărime de limbă, ține să vorbească numaidecât și recurge la un șiretlic specific pentru captarea auditoriului. Se miră ipocrit de povestirea călugărului și declară că nu și-a simțit „inima ca potârnichea în cängile șoimului", ca acum, decât o dată în viața sa, anume atunci când a văzut balaurul. Se înțelege, adunarea, inclusiv comisul Ioniță, îi cere să spună de îndată povestea cu balaurul care înghite pe hapsânul boier Năstasă Bolomir.

Ciobanul de pe Rarău reprezintă, în adunarea idilică de la Hanu Ancuței, pe cei mulți și oropsiți, oamenii pământului. Portretul lui este executat în trăsături aspre, desprins parcă din fabuloasa Dacie preistorică:

> „S-a ridicat din tohoarca lui, de la proțap, un om măhălos, și s-a arătat în lumina focului pășind legănat. Numai după cum aducea picioarele, rar, cosind cu ele parcă, s-ar fi putut cunoaște că-i cioban. Se vedea asta însă și după glugă, după căciula dintr-un berbece, după chimirul lat și lustruit și mai ales după cămașa scorțoasa de spălături în zer. Purta toiag nalt, pe care-l ținea sus. Și ochii mititei, abia-i vedeam de sub strașina frunții și a sprâncenilor. Avea plete unse cu unt, iar barba-i era rasă cu custură de coasă“.

Ciobanul atribuie povestea spusă de dânsul, *Județ al sărmanilor*, unui prieten al său. Însă și el, ca și călugărul Gherman, are o taină, și istoria pe care o spune e chiar a lui. Lucrul se vede din ton și din gesticulație:

> „Povestind, ciobanul se ațâțase ș-acum își scutura capul și brațele în rumeneala focului. Glasul îi ieșise din cumpăna obișnuită. Vorbea tare, însă ca și cum ar fi fost singur“.

Fântâna dintre plopi și *Cealaltă Ancuță* sunt două povestiri romantice de dragoste, una privitoare la aventura din tinerețe a căpitanului Isac cu o țigancă, cealaltă referitoare la răpirea unei fete de boier de către feciorul de răzăși Todiriță Catană. Ambele întâmplări au loc în jurul Hanului. În sfârșit, *Orb sărac* și *Istorisirea Zahariei Fântânarul* aduc în scenă trei personaje dintre cele mai pitorești și mai caracteristice.

Orbul e un *calic bătrân*, un *ticălos* și un *nemernic* (înțelesul cuvintelor e mereu cel vechi, cronicăresc). În tinerețe, făcuse parte dintr-o ceată de hoți și de cerșetori, condusă de un oarecare Ierofei, mort, acesta din urmă, „la o petrecere și la o bătălie, într-o noapte“. Rătăcind multă vreme prin părțile Chiului, bătrânul piccaro se trăgea acum spre locul nașterii sale, sub poalele munților Moldovei. „Nemernicul“ este însă un Homer autohton și știe o mulțime de istorii, pe care le spune acompaniindu-se la cimpoi. Le spune și le cântă pe la adunări ca acestea, în schimbul unui hartan de carne friptă și a unei ulcele de vin acru, cerând cu demnitate, adulmecând cu nările și cu urechile alimentele, băutura și caracterele oamenilor. Datina cere să înceapă cu cântecul mioarei — indiferent de starea de spirit a auditoriului —, chemând „viers de mâhnire din depărtarea anilor de demult“. Melodia *Mioriței* cuprinde pe toți: „Ciobanul cel prost de la Rarău, cum și monahul care se ducea la Sfântul Haralambie, plângeau pe locurile lor fără nici o rușine“. Orbul povestește apoi întâmplarea lui Duca-Vodă, în mazilie, fugind tiptil în țara leșească, în mare grabă și umilință. Oprindu-se la o casă și cerând unei femei o oală cu lapte, este întâmpinat cu blesteme, cum scrie și în cronica lui Neculce: „— N-avem lapte, n-avem vaci, mămucă; n-avem, că ni le-a mâncat Duca-vodă, mânca-l-ar temnița pământului și viermii iadului cei neadormiți“.

Lița Salomia, care adusese de mână pe orb, e o babă cu gura pungă și privirea ascuțită, pidosnică. Se face a se mira de succesul cântărețului, nu bea vin pentru că suferă de vătămătură, dar nu se dă îndărăt de la rachiu și plăcinte moi, pe care le molfăie într-un dinte. Zaharia Fântânarul, „cu capu-i buhos și barba-i încâlcită“, este personificarea tăcerii pietrificate. Bea și tace cu îndărătnicie. Face fântâni, dar iubește mai mult vinul decât apa. Istorisirea lui — dragostea dintre feciorul unui mazâl și fata unui boier, întâmplată pe vremea lui Vodă Calimah — nu o poate spune decât cu gura Liței Salomiei. Aici tehnica boccaccescă atinge culmea rafinamentului. Baba povestește istorisirea lui Zaharia, care nu are talent la spus sau are tendința de a fi scurt din cale afară: „— Pe urmă gata. Atâta-i. Am făcut fântână și pace bună!“, ratifică el relatările povestitoarei în câteva aprobări scoase parcă cu cleștele.

Personajele-povestitori se realizează, așadar, prin *comportament*, prin *creație*, cum ar fi spus Ibrăileanu, ca și la Creangă. Se cuvine totuși să observăm o diferențiere netă întrucât privește funcția stilistică a limbajului — atât a personajelor, cât și a povestitorului — la Sadoveanu față de Creangă. Spre deosebire de eroii lui Creangă, oamenii lui Sadoveanu — și cei din *Hanu Ancuței* îndeosebi — sunt, fără a le lipsi de loc umorul, mai gravi și mai ceremonioși. Așa este comisul Ioniță, călugărul Gherman, moș Leonte Zodierul, căpitanul Neculai Isac, negustorul Dămian Cristișor, lipscanul, orbul cel sărac, chiar Lița Salomia și Ancuța însăși. Excepție fac, poate, ciobanul, cel mânios de pe Rarău și Zaharia Fântânarul. În timp ce vorbirea lui Creangă — care nu transcrie, copiind, limbajul țărănesc, pentru că atunci n-ar putea să fie artă — dă o puternică impresie de viață curentă, aceea a lui Sadoveanu ne apare mai curând „stilizată“— cum spune Tudor Vianu — „la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor“. Aceasta se potrivește întrutotul lirismului sadovenian, în deosebire de jovialitatea și verva nesecată a povestitorului humuleștean. Tot atât de popular și de *vechi*, ca și Creangă, Sadoveanu este în același timp mai „modern“. Lirismul său proiectează realitatea în viziune și, orice s-ar spune, se poate întrezări contemporaneitatea lui cu descoperirile simbolismului. *Hanu Ancuței*, cu poveștile și povestitorii lui, situați într-un timp și într-un spațiu nedeterminate, ne apare scufundat ca într-o ceață de taină, prin găsirea corespondențelor dintre viața umană și natură. Finalul ultimei povestiri înfășoară această lume într-un mister poetic, și notațiile acustice sunt deosebit de sugestive. La ceas târziu, când cloșca cu pui trecuse de crucea nopții, „focul se stingea, oamenii închinau către pământ oalele de lut și, de trudă și somn, le asfințeau ochii“. Din dosul hanului s-a auzit atunci nechezatul ascuțit și nefiresc al iepei celei slabe a comsiului Ioniță. Lița Salomia șoptește: „Să știi că acesta nu-i ceas curat. Eu cunosc semnele nopții și mai ales pe ale *lui*. Și calul *l*-a adulmecat, dând strigăt". După aceea, baba stupește în spuză de trei ori și-și face cruce. „Îl simțise și hanul — notează povestitorul —, căci se înfioră prelung. O ușă în fundurile lui se izbi. Se făcu tăcere la vatră și, cu toții privindu-ne, nu ne-am mai văzut obrazurile".

De la *Dureri înăbușite* (1904), *Păcat boieresc* (1906), *Mergând spre Hârlău* (1907), ori de la povestirile cuprinse în volumul *Amintirile căprarului Gheorghiță* — unde simpatia și compasiunea pentru țăran apare deschisă — prin modalități narative mai rafinate și mai firești, de la încă stângacea *Crâșmă a lui Moș Precu*, până la capodopera perfectă care este *Hanu Ancuței*, evoluția artei sadoveniene este evidentă. Din ce în ce predilecția prozatorului merge înspre țăranul relativ liber, retras în codri sau în bălți, cioban, pădurar, pescar, vânător etc. Eroii cu asemenea „profesiuni" libere, apropiate de natură, convin povestitorului poet care în timpul lui de răgaz vânează și pescuiește, „documentându-se". Chiar atunci când țăranul vine mai direct în contact cu boierul, dârzenia lui se explică prin apropierea de natură. Bunăoară, Vasile Brebu din *Venea o moară pe Siret* (1926) este „pândar pe Halm", ocupație pe care o preferă muncii robitoare a pământului, ca descendent de răzăși ce se află. El nu ascultă de sfaturile fratelui mai mare, om așezat la casa lui, și pe Anița — fata morarului Chirilă —, „dimonul"cu ochii „de negură albastră", devenită *mademoiselle* Anette și obiectul adorației boierilor Buciumeni, o omoară sălbatec răzbunându-și obida.

Retragerea în sălbăticia naturii devine curentă: ciobanii din *Ostrovul lupilor*, moș Mitrea, pescarul din Deltă *(21 mai)*, Culi Ursaki paznicul uitat de pe Gotcu, uncheșul Haralambie și toți ceilalți insulari din *Nada Florilor* sunt, cu toții, într-un fel sau altul, certați cu lumea civilizată. Neculai Peceneaga, al cărui nume duce gândul în adâncurile preistoriei, și-a contopit ființa cu toate jigăniile pădurii Borza, pe care vrea s-o păstreze întreagă, ca în timpurile antediluviene, luptând din răsputeri împotriva planurilor de exploatare forestieră ce se pun la cale. În aceeași carte însă, *Nopțile de Sânziene*, aflăm pe tovarășul lui Peceneaga, un Liță Florea, care s-a pustiit în codru din cauza „legii scăpărătorilor", făcută anume de către stat „ca să-și poată vinde negustorii chibriturile". Omul fusese amendat de perceptor pentru că folosea amnarul și iasca la aprinsul țigărilor. Adus la judecată, el își susține cauza, fără nici un succes, în felul următor:

> „De unde să dau eu trei lei pe o cutie de chibrituri? Eu, domnule judecător, zic, așa am apucat; și așa știu că s-a urmat din vechi zile, de când țin oamenii minte: batem cremenea și aprindem iasca. Neam de neam n-a apucat bir pe asta. A fost fumărit și oierit: spun bătrânii că au fost de toate în vremea turcilor; dar de asta nu s-a pomenit. Eu socot, domnule judecător, că Adam și Eva, și Isac, și Iacob au avut scăpărători. De unde ați adus dumneavoastră așa legi? De la Han-Tatar?"

De fapt retragerea în natură, ca protest împotriva civilizației capitaliste, de pe urma căreia țăranul nu avea decât de suferit, se combină la Sadoveanu, în chipul cel mai fericit, cu o atitudine estetică. Scriitorul simte atracție de tot ce e sălbăticie, de locuri singuratece, de primitiv și primordial. În *Anii de ucenicie* (1944), continuând și dezvoltând profesiunea sa de credință din discursul de recepție la Academie, unde arăta că „țăranul român a fost principalul meu erou“, afirmă a-și fi făcut din „pletosul dac“, din omul liber retras în pustietăți. un argument pentru apărarea dreptății celor mulți și obidiți. Cum am arătat și în altă parte, se poate vorbi la Sadoveanu, ca și la Eminescu — și, într-un fel mai specific, la Blaga —, de un „dacism“, văzut ca o atitudine estetic-ideologică. Prin aceasta se caută a se dovedi vechimea, statornicia și rezistența la intemperiile istoriei a poporului de la Carpați și de la Dunăre. Eminescianismul din *Sarmis, Nunta lui Brigbelu, Memento mori, Rugăciunea unui Dac* ori *Strigoii* este reluat în *Creanga de aur* de către Sadoveanu, în același spirit, ca spre a umple golul istoric de la primul descălecat până în epoca Mușatinilor. Ca mai înainte la Hasdeu și apoi la Blaga, civilizația romană de cetate, religia și chiar limba — esteticește vorbind desigur — sunt privite mai mult ca niște altoiuri pe o tulpină auothtonă puternică. Un pasaj din *Viața lui Ștefan cel Mare* (1934) rămâne edificator în această privință:

> „Acest rai, unic prin fertilitate, al Daciei, a avut locuitori statornici din cea mai adâncă preistorie, iar cei care s-au adăogat cu vremea s-au supus legilor lui firești. Civilizația, portul și datina de acum zece mii de ani subzistă încă. Trecerea culturii romane de cetate se simte întrucâtva în limbă și inteligență, fără ca fondul originar să fie prea alterat“.

Scriitorul nu crede istoricilor prea serioși, care se bizuie „numai pe clădirile de piatră și petecile de hârtie“. Pentru dânsul, mitul și legenda „păstrează eternității lamura sufletului generațiilor“ pentru că — spune el în aceeași *Viață a lui Ștefan cel Mare* — „nici un argument nu poate sta mai presus decât o frumusețǎ“ (o asemenea observație poate fi găsită și la Aristoteles).

Din mit și legendă, din păstoreasca *Miorița*, dar și din cunoașterea adâncă a sufletului poporului, a ieșit *Baltagul*, capodoperă a maturității depline, ca și *Hanu Ancuței*, apărut când prozatorul împlinea vârsta de 50 de ani.

În centrul atenției cititorului nostru stă — tot timpul — figura Vitoriei Lipan, tip de munteancă de prin părțile Tarcăului și valea Bistriței, o fire voluntară și mai ales neînduplecată în hotărârile ei, dictate de un destin implacabil. La mijloc stă dorința aprigă de a stabili adevărul cu privire la moartea năprasnică a soțului ei și a face dreptatea cuvenită, conform unor legi nescrise, străvechi, mai tari decât cele impuse de lumea civilizată. Eroina devine astfel exponenta unei societăți arhaice, cu datini și obiceiuri stabilite din adâncă vechime, opusă și refractară înnoirilor.

Acțiunea romanului, simplă, se desfășoară linear, fără ocolișuri și reveniri: apropiindu-se iarna și văzând că bărbatul ei, Nechifor Lipan, nu s-a mai întors de la Dorna, unde negutase niște oi pe care avea să le ducă în bălțile Jijiei, la iernatic, își face pregătirile de drum în căutarea lui. Merge la preot, pentru sfat și pentru rugăciuni, dar și la baba Maranda, care lucrează cu necuratul, pentru vrăji; se duce să se închine la icoana făcătoare de minuni de la mănăstirea Bistrița și ține să facă și o „lăcrămație“ către prefect, la Piatră. Însă femeia este încredințată că adevărata putere, în ceea ce avea să întreprindă, n-o putea găsi decât în ea însăși. Itinerariul Vitoriei Lipan, pe drumul cunoscut al turmelor, până la descoperirea mortului, aruncat într-o râpă, precum și investigațiile, cu adevărat polițiste, pentru darea în vileag a făptașilor, pun în lumină o inteligență naturală ascuțită. Memorabilă rămâne scena în care ea reconstituie amănunțit crima, în fața vinovaților, a autorităților și a oamenilor adunați la praznicul celui mort. Ca în înscenarea din *Hamlet,* criminalul nu poate suporta confuntarea, și reacția psihologică scontată se produce. Cuprins de furie oarbă față de o „muiere“ care se apucase să-l judece, Calistrat Bogza, principalul culpabil, se dă pe față fără voința lui. Sfâșiat de câinele mortului și lovit de Gheorghiță cu baltagul, criminalul sfârșește prin a mărturisi că lucrurile s-au întâmplat întocmai.

Nu însă aspectul „polițist“al romanului (care de altfel nici nu respectă canoanele genului: narațiune complicată, investigație detectivistică pe mai multe piste, surprize de tot felul etc.) dă valoarea acestei opere. Nici chiar creația de caractere, în înțelesul curent, nu e de găsit. Ca și la Creangă, personajele din *Baltagul,* ca și din alte multe scrieri ale lui Sadoveanu, reprezintă o tipologie vastă, larg cuprinzătoare în timp și în spațiu. Nechifor Lipan este munteanul oier din totdeauna, care-și duce viața după niște reguli stabilite parcă de la începutul lumii, de anotimpuri și de rotirea astrelor. Primăvara urcă turmele la pășune, în munte, toamna le coboară la iernatic în bălți. La anume date fixe, tot calendaristice, îi pică vești de la negustorii care-i cumpără cu bani produsele. Atunci, cu chimirul plin, împreună cu soții, petrece în crâșmă, „stupind“ galbenul între lăutari. Din când în când, are obiceiul să povestească — celor ce vor să-l asculte — una și aceeași istorie pe care o auzise de la un baci bătrân, referitoare la soarta muntenilor. Pentru orice împrejurare are câte o vorbă cu tâlc, destinată celor ce au urechi de auzit. Întârzie câteodată și în casă străină, furat de strălucirea câte unor ochi verzi, dar se întoarce întotdeauna la sălașul lui, ca gospodar ce se află. Vitoria e munteanca din totdeauna. Supusă, rabdă puterea bărbatului căruia i s-a încredințat. Mai ales îi era dragă mustața lui neagră, groasă și adusă pe oală, ca și înfățișarea-i spătoasă și îndesată, la care privea ascuțit și cu îndârjire când soțul, întors cu chef de la crâșmă, credea că a sosit vremea să scoată cei șapte draci dintr-însa:

> „Muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei și rămânea neînduplecată cu dracii pe care-i avea; iar Nechifor își pleca fruntea și arăta mare părere de rău și jale. Pe urmă, lumea li se părea iar bună și ușoară..."

Acum, când aveau fată și fecior mari cât și dânșii, Vitoria își dădea seama, cu rușine, că-și iubește bărbatul tot așa de mult ca în tinerețe, ascunzând lucrul, după cuviință. Mai ales de când a presimțit că soțul trebuie să fi fost răpus de oameni răi, devine extrem de reținută, aproape de neînțeles, de cei din jur. Sentimentul datoriei față de mort, aflarea adevărului și pedepsirea vinovaților îi dă o gravitate justițiară, pe care o respectă și autoritățile, uimite. Durerea văduvei țărance apare stăpânită, de o demnă sobrietate, pentru că mai întâi vine grijirea mortului: slujbele preoților, priveghiul, tocmirea bocitoarelor, darea peste groapă a găinii negre, praznicul de îngropăciune, picăturile de vin lăsate să cadă în amintirea celui trecut dintre vii, toate se fac după o străveche rânduială. datina e păstrată neclintit, chiar și în împrejurarea că, descoperind pe ucigaș, femeia nu ucide, ci îndeamnă pe feciorul nevârstnic să lovească cu baltagul, pentru liniștea sângelui celui mort. După înmormântare și după încheierea judecății, viața urmează înainte, în aceleași tipare de nezdruncinat, așa cum reiese din vorbele Vitoriei adresate lui Gheorghiță, la sfârșit:

> „Ș-apoi după aceea ne-om întoarce la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte am lăsat. Iar pe soră-ta să știi că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt, cu nasul mare al dăscăliței lui Topor".

Personajele secundare sunt croite după aceeași tipologie larg cuprinzătoare. părintele Dănilă e înalt, pleșuv, cu pântecele revărsat, și compune epistole în stil oficial-administrativ. Baba Maranda, vrăjitoarea, deși săracă lipită, dă a înțelege că are putere mare, că ar lucra, cu necuratul, ce sălășluiește într-o cățelușă neagră scheunând după sobă. Argatul Mitrea descinde parcă de-a dreptul din epoca lui Deceneu. La anume semne meteorologice, pe care nu le-ar putea tălmăci nimănui, coboară turmele din munte, și iarna vine numaidecât. Nu cere altceva de la stăpâni decât tohoarcă și piele de porc cu păr, pentru opinci; mănâncă ferit de lume, între animalele lui din șură, când i-e sete, scufundă ulcica în cofa cu apă, bea pe nerăsuflate, pufnește în barba-i țepoasă și deșartă apoi restul la loc în vas; noaptea, la ivirea unei dihănii, izbește cu măciuca mai mult prin somn și doboară cogeamite lup.

Muntenii sunt oameni iubitori de libertate și de petreceri. În câșlegile de iarnă și pe la sărbători, crâșmele sunt pline și, din loc în loc, pe la răspântii, dai peste cumetrie sau nuntă. E o lume aparte, închisă în hotarul muntelui.

Chiar dacă, precum s-a spus, povestirea pleacă de la o întâmplare adevărată și întrucâtva banală, semnificația adâncă a *Baltagului* n-a putut fi realizată de artist decât prin cunoașterea perfectă a vieții de toate zilele a oamenilor de la munte. Observarea e făcută în spațiul geografic, dar — lucru foarte important — mai cu seamă în timp, pe scara istorică, prin adâncirea în mit și legendă. Numai astfel se explică tipologia largă de care vorbeam și caracterul baladesc al *Baltagului*, care este și *Miorița* lui Sadoveanu.

Apropierea — mai mult decât evidentă, mai ales în simetria dispunerii personajelor — dintre *Baltagul* și *Miorița* rămâne profund semnificativă. Mitul folcloric este însă încorporat într-o operă absolut proprie și originală, departe de orice pastișă. Rolul femeii este aproape pe de-a întregul schimbat, în sensul că resemnarea, fatalismul din baladă devin cu totul altceva. Nu-i mai puțin adevărat însă că structurii prin excelență lirice a *Mioriței* nu i s-ar fi potrivit o altă rezolvare a micului nucleu epic. În *Baltagul* — care totuși rămâne o narațiune de sine stătătoare —, lucrul a fost posibil și chiar necesar. Caracterul baladesc intră pe nesimțite în țesătura povestirii sadoveniene care, ca și *Miorița*, vrăjește prin *vechime* și prin modul spunerii. Nu neapărat oral, cât mai ales solemn și festiv, stilul este al rapsodului popular. Povestitorul își apleacă urechea pe melodia cuvintelor și propozițiilor, venite parcă dintr-un trecut îndepărtat, și dispuse, cu detașare, pe un portativ. Fraza cere acompaniamentul cimpoiului, pentru că e tăiată în respirații egale, așa cum se poate vedea din chiar primul paragraf, cheia sub care se cere citită cartea:

> „Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam. Pe țigan l-a învățat să cânte și neamțului i-a dat șurubul...
>
> A chemat pe ungur cu degetul și i-a ales, din câte avea pe lângă sine jucării: Iaca, dumitale îți dau botfori și pinteni și rășină să-ți faci sfârcuri la mustăți; să fii fudul și să-ți placă petrecerile cu soții.
>
> S-a înfățișat și turcul: Tu să fii prost; dar să ai putere asupra altora cu sabia.
>
> Sârbului i-a pus în mână sapa.
>
> A poftit pe boieri și pe domni la ciubuc și cafea: Măriilor voastre vi-i dat să trăiți în dezmierdare, răutate și ticăloșie; pentru care să faceți bine să puneți a mi se zidi biserici și mânăstiri.
>
> La urmă au venit și muntenii...“ etc.

Ieșind din zidurile Hanului Ancuței, din natura sălbatecă și din cetatea dacică, pe care *artistul cetățean* le-a clădit pentru apărarea ființei neamului, identificat cele mai adesea cu țăranul, după război, Sadoveanu scrie micul roman, de fapt o povestire mai lungă, *Mitrea Cocor:* o întoarcere, abia perceptibilă, la modalități tematice din tinerețe pare a se zări în această scriere. Mitrea este argatul asuprit, după aceleași legi barbare, de boierul Cristea Trei Nasuri, ba și de chiaburul Ghiță Lungu, morarul, care este chiar fratele său, spre a se demonstra că legile luptei de clasă calcă în picioare până și înrudirea de sânge. Ca și alți eroi, se răzvrătește și el, e colțos, la început, tulbure; pe urmă, găsind calea „înțelepciunii“, indicată de comuniștii pe care are prilejul să și-i apropie, organizat, lovește direct în însăși baza economică a puterii boierești, prin realizarea refrormei agrare. Unii nu găsesc nici un fel de merit acestei cărți, acum, comparând-o mereu cu scrierile anterioare și lăsându-se striviți de afirmațiile „criticilor"de prin 1950 care tindeau să arate în *Mitrea Cocor* una dintre capodoperele lui Sadoveanu. Însă *Mitrea Cocor* este o povestire schematică, oportunistă, — opera unui Meșter Manole ce s-ar încerca dintr-o dată să zidească o casă de cultură după modelul arhitectural sovietic, aplicat cu sârguință și în edificarea „Casei Scânteii", actuala „Casă a presei libere", ca și „Casa poporului", devenită „Palatul Parlamentului". El nu mai este țăranul de la munte, din pustietățile pădurii sau ale bălților, vânătorul sau pădurarul, bărbosul fugind din fața civilizației. Vitoria Lipan se oțăra când vedea pe fiu-său Gheorghiță citind numele unui cârciumar pe firma de deasupra ușii sau când băga de seamă că fiica Minodora primea cărți poștale cu vorbe de dragoste de la feciorul dacălului Topor. Rezistența la invazia civilizației era firească.

Era de așteptat ca romanul istoric să apară odată cu Sadoveanu, după ce nuvela și drama atinsese clasicitatea, prin Negruzzi, Odobescu, Hașdeu și Alecsandri. Semnele apar chiar de la substanțialul debut, din 1904, cu povestirea vag fixată în timp *Răzbunarea lui Nour*, dar mai ales cu romanul romantic juvenil *Șoimii*, unde, în prelungirea lui Hașdeu și cu punctul de plecare într-un pasaj din cronica lui Grigore Ureche, se povestește epilogul dramei lui Ion-Vodă Armeanul, eroul de la Roșcani. Aventurile fraților Nicoară și Alexandru Potcoavă, veniți să răzbune cu moarte pe trădătorii voievodului, dragostea lor pentru jupâneasa Ilinca se înlănțuie într-o povestire antrenantă, plină de frumusețe. Reluat în 1952, în *Nicoară Potcoavă*, romanul rămâne interesant și în forma lui primă, scriitorul incluzându-l în ediția definitivă a operelor.

După *Vremuri de bejenie* (1908) — o povestire din timpurile năvălirilor tătare, cu pârjoluri și învăluiri de lume ce-și lasă vetrele pustii și năzuiește spre codri și spre munte ca spre o cetate naturală — romanul istoric matur apare dintr-o dată cu *Neamul Șoimăreștilor*, publicat în *Viața românească* în 1912-1913: Tudor Șoimaru, vitezul și eroul fără prihană, iubește la început pe Magda, care este fiica boierului Stroie Orheianu, asupritorul răzeșilor, după plecarea din domnie a Tomșii (punctul de origine se află în cronica lui Costin) și omorâtorul tatălui său. Conflictul, cornelian, se rezolvă în sensul că Tudor ia partea răzeșilor săi, repunându-i în drepturile lor, răzbună moartea tatălui pe al cărui mormânt face să curgă sângele boierului uzurpator și, îndemnat de bătrânii obștei, se însoțește cu o fată de seama lui. Fenomenul social al luptei dintre răzeșii, cu ocine și zapise întărite de pe vremea lui Ștefan cel Mare, și boierii din ce în ce mai acaparatori de pământuri, odată cu slăbirea puterii voievodale și cu aservirea țării sub turci, este o realitate istorică. Prezentând-o artistic, scriitorul apăra implicit cauza țărănimii care era și a lui, descendentul răzeșilor sărăciți de pe valea Moldovei. Finalul romanului este o mărturisire directă:

> „Iar Tudor cu soaţa lui Aniţa, şi Mihu, şi toţi ceilalţi răzeşi au fost urgisiţi şi prigoniţi, dar s-au ţinut cu tărie. Pe urmă, cei veniţi după ei au fost călcaţi şi supuşi de alţii; şi vremea necontenit i-a lovit până ce le-a plecat frunţile adânc spre pământ.
>
> Bunicii mei sunt strănepoţii acelor oameni. Şi această istorisire de acu trei sute de ani, din vremea când strămoşii erau încă dârji, am scris-o în linişţea unei prisăci, având în inima mea răsunetul durerii lor".

Ticăloşirea ţării, intrarea ei tot mai adânc sub asuprirea otomană în epoca fanariotă, e înfăţişată în *Zodia cancerului sau vremea Ducăi Vodă* (1929), roman purces din cronica lui Neculce, din care, nu numai aici, scriitorul extrage sevele limbii într-o sinteză artistică inimitabilă. Tudor Şoimaru îşi face şi acum apariţia, în chipul unui bătrân orb, conducând cu mare demnitate o delegaţie de răzeşi venită zadarnic în faţa domniei să-şi ceară drepturile ei inalienabile. Din acest punct de vedere, romanul se constituie în ciclu faţă de precedentul. Însă eroul principal, beizadea Alecu Ruset, nu mai este un viteaz energic, ataşat unui grup social, ci mai curând un melancolic şi un intelectual meditând la vremurile turburi ale decăderii. Iubirea lui pentru Domniţa Catrina, fiica lui Duca Vodă care uneltise mazilirea şi moartea tatălui său, apare ca o fatalitate şi ca un blestem, rezolvându-se tragic, prin moarte, într-o încăierare şi o încercare de răpire romantică a iubitei.

Ceea ce observasem mai înainte, în legătură cu evoluţia unghiului de vedere sub care e văzut ţăranul în opera lui Sadoveanu, e valabil şi întrucât priveşte romanul istoric. E adevărat că ţara Moldovei, în vremea fanariotă a Ducăi-vodă, căzuse adânc în asuprire, că sărăcia şi pustiul se văd pretutindeni, că birurile grele şi călcările tătarilor, îngăduite de domnie, au secătuit-o. Însă în oamenii de jos şi în aceste locuri, binecuvântate dintru început de Dumnezeu, zac forţe şi frumuseţi nebănuite. Este ceea ce abatele de Marenne, un trimis al regelui Franţei către Poartă, trecând prin Moldova, observă călăuzit de beizadea Alecu Ruset. Romanul se constituie oarecum în formula piccarescă, cu opriri la popasuri, cu minunări din partea occidentalului — care e un intelectual fin şi, fireşte, ca franţuz, un gurmand şi un gourmet — la vederea peisajului, a vinului şi a bucatelor de un inedit total. Dacismul, ca baza de rezistenţă a oamenilor acestor părţi de lume, e făcut cunoscut străinului care, la trecerea unei ape, trebuie să se lase purtat în cârcă:

> „— Domnule de Marenne... Noi, de la dacii cei vechi, am păstrat mijloace mai simple şi mai sigure de trecut apele. Tot Bârlădeanu, ţi-ar spune, iubite domnule abate, că dispreţuieşte orice arhitectură meşteşugită, preferând bordeiele şi peşterile, pe care Domnul Dumnezeu le pune mai cu uşurinţă la îndemâna făpturilor sale."

Un căpitan Ilie Turculeţ, om al naturii, îi face abatelui academician şi raţionalist o demonstraţie a prezicerilor lui meteorologice, bazate pe observaţii milenare: zborul graurilor în cârduri cu ciorile, care scot un glas anumit, mişcarea lunii, direcţia vântului etc., arată neapărat că o să plouă, şi lucrul se confirmă numaidecât. Găzduit în casa unui răzăş din împrejurimile Cotnarului, străinul rămâne uimit de exotismul bucatelor şi de succesiunea lor în timpul ospăţului: ca *entré*, ceapă roşie şi vin acrişor, apoi zamă de găină urmată de sarmale, claponi în ţiglă pe deasupra şi la sfârşit plăcinte cu poalele-n brâu, toate stropite din belşug cu Cotnar. Măcar în materie de vinuri abatele pretinde a se pricepe şi priveşte cu ochi îngăduitori la gazdele care se înfierbântaseră, vorbind cu glas înalt, după numai câteva bărdace sorbite din aceea licoare prea dulce, căruia el nu-i simţea numaidecât efectul. Care nu i-a fost mirarea însă văzând că înlemneşte pe divan, trezindu-se din toropeală numai în faptul zilei (ideea vine din Neculce, care povestea banchetul dat de Dimitrie Cantemir conetabililor lui Petru cel Mare) şi văzând că gazdele continuau să bea şi să se ciorovăiască. Ospăţul se încheie, după datină, cu potroc, mult apreciat de franţuz pentru gustul şi acreala lui, care fac să se împrăştie fumurile vinului, spre limpezirea completă a minţii. Reţeta e cerută ca atare, şi Ruset i-o aduce la cunoştinţă în termenii cei mai pitoreşti, amestecând teoria fermentaţiei cu practicile magice locale:

> „Asemenea preparat, domnule de Marenne, nu vei întâlni nicăiri în cuprinsul lumii civilizate. Carnea de pasăre bine îngrăşată nu-i gătită cu apă, care, după o zicală a breslei noastre, nu-i vrednică de nimic. Moldovenii, oameni cu imaginaţie, adaogă că nu-i bună de pus nici în ciubote. Dacă vrai, mai notează şi acest dicton. Apa acestei fierturi e înşelată şi prefăcută printr-o fermentaţie de tărâţe de grâu şi de mei. I se adaogă o creangă de cireş. Şi după ce-i aşezată pe cuptor, la căldură, gospodina care a oficiat, după un ritual străvechi, asmuţă glas de ceartă asupra cuiva mai tânăr. Îl asupreşte şi-l loveşte chiar. Numai astfel fermentaţia capătă aciditatea necesară...“

În cele din urmă, ne dăm seama, romanul este făcut să slăvească binecuvântatul pământ al Moldovei, în simplitatea lui primitivă, plin de frumuseţi neştiute, spre a-l face cunoscut omului civilizaţiei occidentale, ca şi în *Hanu Ancuţei*. Inteligentul abate, om al clasicismului cartezian, e făcut romantic şi e pus să admire acest colţ de lume cu ochiul omului îndrăgostit de natură, în spiritul rousseauist cunoscut la Eminescu:

> „Ochiul lui curios era necontenit satisfăcut. Aici era o dezolare a singurătăţilor, pe care amicii săi rămaşi în Franţa nici n-o puteau bănui, ori de câtă imaginaţie ar fi fost înzestraţi: căci la antipodul civilizaţiei se găsesc uneori asemenea lucruri rămase neschimbate dintru începutul creaţiei, păstrându-şi frumuseţea lor misterioasă.“

Următorul roman istoric, *Nunta Domniţei Ruxanda* (1932), se ţine destul de aproape de izvorul său, letopiseţul lui Miron Costin. Urmărind o alianţă politică şi militară, Vasile Lupu căsătoreşte pe fiica sa Ruxanda cu Timotei sau Timuş, fiul hatmanului căzăcesc Bogdan Hmelniţki. Cazacii sunt ţărănoşi, neciopliți, ginerele a fost educat ca o „hiară“, lipsit de orice maniere, mâncând ca un barbar și dând cu jungherul în boieri din te miri ce. Vasile-vodă își frânge mâinile, și boierii, subțiați de bizantinism, privesc cu dispreț la dansul „ruștelor“ venite din stepă. Romancierului îi place apoi să imagineze o iubire romantică între domnița măritată cu sila și tânărul Bogdănuț, nepotul pârcălabului Ștefan de la Soroca, cel portretizat, tot de Costin, și asemănat la chip și la minte cu Esop. Această povestire rămâne însă interesantă în primul rând prin artificiul de compoziție folosit de scriitor. Narațiunea se deschide în planul timpurilor de azi. Un boier moldovean, pe nume tot Ștefan, descendent din pârcălabul de la Soroca, face, însoțit de nepotul său Bogdănuț, o călătorie de la șes la munte, la o ctitorie a familiei. Regresiunea în spațiu este întovărășită, abil, cu o descindere în timp, până când, sub vraja unui vechi portret, care este al strămoșului dregător din epoca lui Vasile Lupu, cortina istoriei se dă la o parte și întreaga fabulație a romanului se desfășoară fantastic, ca într-un vis. Observația se cere reținută, în sensul că la Sadoveanu romanul istoric nu e aproape de loc reconstituire după documente — metodă întrebuințată de un Walter Scott, Al. Dumas, la noi Costache Negruzzi, Odobescu, mai târziu atât de scrupulos aplicată de Camil Petrescu în *Un om între oameni* —, cât mai ales viziune poetică izvorâtă din mit. În preambulul romanului, artistul închipuie și un fel de performanță fantastică a tehnicii televiziunii care, într-un stadiu extrem al perfectării ei, ar putea culege pe un ecran undele electromagnetice împrăștiate în cosmos de-a lungul veacurilor, aducând în prezent faptele petrecute în afundul istoriei.

Trilogia *Frații Jderi* se poate lipsi complet de orice documentație. După cum am văzut, în *Viața lui Ștefan cel Mare,* care precede cu un an apariția primului volum al epopeii, *Ucenicia lui Ionuț,* reperele estetico-ideologice erau fixate în sensul că mitul și legenda, frumosul, identificat cu adevărul, sunt mai tari decât documentele de piatră și decât pergamentele agreate de istoricii științifici. Așa cum Neculce spune în predoslovia cronicii că de la un moment dat încolo nu i-au mai trebuit scrieri, pentru că faptele despre care avea de vorbit „au fost scrise în inima mea“, tot așa de bine Sadoveanu ar fi putut afirma că viziunea poetică a istoriei, mitul și legenda, rămân sursele sale de căpetenie în edificarea operei. De altfel, cum am arătat la locul potrivit, Neculce, „cronicarul artist“ — cum îl numește Sadoveanu în mai multe rânduri, proclamându-l, alături de Creangă, drept modelul și izvorul său principal de inspirație —, simțea, instinctiv, că legendele pe care le culegea în *O samă de cuvinte* exprimă adevărul și frumosul.

Frații Jderi vine ca o completare firească în seria de evocări istorice sadoveniene. Epoca de glorie a Moldovei din vremea celui mai strălucit dintre Mușatini se cerea neapărat desfășurată într-o cuprinzătoare frescă pentru cititorii României interbelice. Narațiunea se apropie acum ca structură de modelele clasice ale romanului istoric. Aventurile, peripețiile de tot felul, războaiele sunt povestite homeric. Jderii și Călimanii sunt „oamenii Măriei sale“, cu totul devotați tronului. Ionuț Păr Negru este un D'Artagnan moldav, cutezător și gata în orice moment a întreprinde cele mai periculoase acțiuni, uneori de-a dreptul nesăbuite, ieșind neapărat victorios în toate. când jupânița Nasta e răpită de un vârtej de lotri și dusă plocon unui pașă de la Dunăre, vitezul pleacă pe negândite, înfruntând toate primejdiile, s-o elibereze. Firește, fata îl iubește, și cavalerul simte la rându-i pentru ea aceleași înclinări pure. Însă Ionuț are puterea de a se stăpâni când știe că și coconul domnesc Alexandru, fiul domnului și prietenul său, are slăbiciuni pentru aceeași jupâniță, fie ele cât de necurate. Sentimentele sunt subordonate unor rațiuni mai nobile și totul trebuie făcut ca tronul și dinastia să nu se clatine nici într-un chip. Așa a fost învățat de tatăl său, comisul Manole Păr Negru, și de frații mai mari, toți oameni cu rosturi bine așezate în slujba domniei.

De altă parte, Călimanii, cei doi feciori ai starostelui vânătorilor, Nechifor, Onofrei și Samoilă, sunt trup și suflet pentru domnie, cum este și pămntele lor, care însoțise pe Ștefan în pribegie și asistase la urcarea lui pe tron. Ei sunt un fel de uriași de *Iliadă*, slabi de minte, însă tari de vârtute, în stare, la furie — care este rară întrucât îi privește —, să lase armele încolo și să izbească în dușman cu proțapurile, drugii și loitrele de la căruțe, făcute bucăți.

Aventurismul nu lipsește. El e cultivat cu bună știință de prozator, pentru că astfel cer canoanele genului, povestirea trebuind să fie, oricum, antrenantă. Însă există în această privință, și rațiuni estetice mai înalte. Într-o epocă asemănătoare aceleia a lui Ștefan, voinicii sunt neapărat de presupus. Și e cât se poate de semnificativă scena în care Ionuț Jder, deghizat în călugăr peregrin la Muntele Athos, uită pentru o clipă misiunea ce i s-a încredințat de domnie și stă gata să se bată la halcă, cu un harap negru și buzat ce stătea crăcănat și poftea potrivnic în întrecerea sportivă ce tocmai avea loc. Vodă însuși iubește voinicia, pentru că are nevoie de brațe tari în războaiele pe care le plănuiește. Iar sfetnicul său de taină, firavul și încăpățânatul arhimandrit Amfilohie, cuviosul, privește cu mare admirație la uriașii Călimani, văzând în ei o nădejde și o forță trebuitoare neapărat țării.

În primul plan al narațiunii se mișcă Jderii și Călimanii. Volumul întâi, *Ucenicia lui Ionuț*, înfățișează formarea vitejilor, care nu stă neapărat în ascuțimea minții prin știința de carte, cât mai ales în călirea trupului pentru oaste și în păstrarea inteligenței naturale. Cel de al doilea, *Izvorul Alb*, are în centru căsătoria tăcutului și așezatului Simion Jder cu jupâneasa Marușca — fiică din flori a lui Ștefan însuși — , furată și ea și dusă în Polonia, dar eliberată, cu alte peripeții, de frații mirelui. În ultimul, *Oamenii Măriei Sale*, e povestită bătălia de la Podul Înalt, unde unii dintre eroi, Jderul cel bătrân, Simion și un Căliman, cad vitejește, alături de mulți alții, pe câmpul de luptă. Al patrulea volum, care trebuia să arate așezarea lui Ionuț la casele și la rosturile părintelui său, nu a mai fost scris.

Cauza, notează Profira Sadoveanu în scurtele comentarii care însoțesc ediția definitivă a *Operelor*, ar fi fost aceea că scriitorul avea drept model pentru eroul principal pe fiul său Mihu Sadoveanu, căzut în luptele din Ardeal, în timpul retragerii nemților din ultimul război.

Personajul de fond rămâne însă Ștefan cel Mare, ca o uriașă pânză, prezentă tot timpul în spatele nenumăratelor peripeții. Ideea centrală a romanului este aceea că voievodul și-a sprijinit întreaga sa politică pe popor și pe mica boierime, din categoria Jderilor, lovind fără milă în cei mari, care prin uneltiri amenințau centralizarea statală. Domnul este conștient de menirea sa, aici la porțile orientului, după ce Țarigradul fusese îngenunchiat. Nu disprețuiește tratativele cu venețienii și genovezii, fapt în vederea căruia contractează și căsătoria sa cu Maria de Mangop, descendentă din împărații bizantini. Tăria cea mare o vede însă în popor, în răzeșii pe care îi restituie în drepturile lor, de îndată ce ia domnia, pe care îi înzestrează cu noi ocine, creându-și astfel o armată de oameni liberi, nemercenară, legată de moșie. Nenumărate sunt scenele în care voievodul se apropie de oamenii din popor. Ceea ce este mai important e faptul că însuși romancierul se supune total punctului de vedere popular, abătându-se cu dezinvoltură de la orice „realism“, dar respectând adevărul în spiritul lui, mai bine zis: imaginea păstrată în posteritate a lui Ștefan cel Mare.

Astfel, nu e de crezut că Ștefan — care trebuie să fi trăit, ori ce s-ar zice, izolat între sfetnici și păzit de o gardă puternică de lefegii — ar putea primi la palat pe feciorii lui Căliman, care-i aduc în dar lipani prinși într-un tău de munte. Totuși scena, capătă putere simbolică. În momentul când vodă îi cheamă să vină mai aproape, unul dintre cei doi voinici, aplecați cum stăteau, întinde mâna și trage tronul domnesc mai aproape de dânșii. Starostele Nichifor observă, țărănește, că la curtea din Suceava, e „prea mult boier și prea mult popă“, și Ștefan pare a-i da dreptate. Domnitorul merge la vânătoare, de zimbri pe vremea aceea, și ospătează sub poala codrului, pe buturugă, la rând cu toată obștea. În adunarea de la mănăstirea Neamțu, unei femei îi sosește sorocul să nască, și Ștefan, de față fiind, se oferă a boteza de îndată copilul.

În general, cum arată G. Călinescu, parcurgând romanul, impresia e de „Schlaraffenland“, de țară fericită, îmbelșugată de toate roadele unui pământ darnic, de plodire abundentă. Însuși Ionuț Jder a fost adus de comisul Manole, întors dintr-o expediție, la coburii șeii și prezentat jupânesei Ilisafta, ca pe un copil lepădat pe drumuri. Dintru-ntâi nevasta se oțărăște la vederea pruncului de pripas, dar apoi ajunge să-l iubească mai mult decât pe ceilalți, tocmai din cauza asemănării nedezmințite cu bărbatul ei. De altfel, Comisoaia, în ciuda faptului că e soția celui mai mare și mai de nădejde dregător al domniei, se comportă ca o gospodină oarecare de la țară. Pregătește bucatele cu mâna ei, în așteptarea lui vodă, care trebuia să pice musafir, își împunge cu vorba nora, pe jupâneasa Candachia, soția fiului Cristea, pentru gătelile prea deochiate și fumurile de cucoană mare pe care și le dă, mai ales își cicălește tot timpul bărbatul, pe comisul Manole, trimițându-l la trebile lui, la vite, la heiurile și grajdurile din spatele caselor. Vodă însuși e bârfit pentru îngăduința arătată femeilor prea nurlii, căci acum, spre bătrânețe, jupâneasa Ilisafta devenise conservatoare și predica buncuviință. Se bucură nespus însă când află că domnul a gustat cu mare plăcere din bunătățile pregătite de ea, care sunt cele obișnuite pe la oamenii cu stare: brânză în talgere de cositor, „cratița cu claponul gătit împărătește“, prepelițe, „împănate în țiglă subțire de lemn“, alături cu un „fedeleș de vin ce stătea poponeț“, toate puse pe o „pânză albă de in întinsă pe iarbă“ etc.

La urma urmei, deci Sadoveanu, procedează cu personajele sale istorice, capete încoronate și nobili curteni, exact în felul lui Creangă, care în *Povești* reducea împărăția la perimetrul Humuleștilor, și a Târgului Nemț, iar pe împărați și împărătese, la niște țărani oarecari. E chiar foarte probabil că, pentru Ștefan cel Mare, pus să ospăteze haiducește pe iarbă verde, să se fi avut model pe sine însuși. Într-asta, neapărat, stă originalitatea romanului istoric sadovenian, caracterul său național și popular, de negăsit într-o tot atât de largă măsură la modelele occidentale ale genului. Formula artistică este perfect justificată, oricum am privi-o, căci oricât de multe documente s-ar afla nimeni nu poate reconstitui cu exactitate viața de toate zilele și mai ales vorbirea personajelor istorice reale. Limba lui Ștefan cel Mare, ipotetică, e limba lui Sadoveanu însuși, popular-cronicărească, ușor ceremonioasă, e vorbire artisticește posibilă, mai ales într-o cultură în care cronicarii au scris aproape țărănește. Povestitorul, la rându-i, se cufundă printre eroii săi, fiind, poate, cel mai important dintre toți.

Există o idiosincrasie Sadoveanu. Omul era un monument de tăcere și, când lua cuvântul, pe la adunări impresia era că vorbește ca în cărțile sale, lent, cronicărește, ceremonios, dar de loc afectat, frazele lunecând ca un foșnet de ape. Când îi citim cărțile, pare că-l auzim, și astfel Sadoveanu, contemporanul nostru, nu există decât definitiv identificat, în chipul cel mai propriu, cu opera. Iată, spre exemplificare, un pasaj în care cronicarul-romancier comunică furia care l-a cuprins pe Mamac-Han când a auzit că fiul său Eminec a fost prins în bătălie și luat prizonier de moldoveni:

> „Îndată împăratul hoardelor de peste Volga a sărit în sus, bătând de trei ori cu piciorul în pământ, și și-a zgâriat tâmpla dreaptă cu unghiile de la mâna stângă și și-a smuls cu degetele celeilalte mâini barba; și a răcnit să vie în fața negrei sale străluciri o sută de războinici. Și a răcnit la acei războinici: că-i trimete solie la tabăra unui nechibzuit ghiaur, care a cutezat să oprească în prinsoare prinț din sângele sfânt al lui Ghinghis-Han. Și acel nechibzuit ghiaur să nu întârzie nici o clipă de a slobozi cu daruri pe Eminec; iar de nu va face așa, apoi cât ține acea Țară a Moldovei, nu va rămânea sat și târg nedat pojarului și nu se va afla palmac de pământ necutropit și nesfărâmat de copitele cailor; și nu va rămâne om trăitor de la Mare până la munte; și numai Voievodul și sfetnici săi vor avea crutață suflarea vieții, ca să le fie ochii fripți cu suliță înroșită în foc, și să macine cu brațele lor malai sub harapnice, în saraiurile lui Mamc-han; și muierile curții domnești se vor bcuura de dezmierdările slujitorilor grajdurilor strălucirii sale

Mamac-Han și pe urmă vor fi lepădate în Marea Caspiei ca să fie hrană crabilor. Aceste vorbe să fie scuipate acelui ghiaur, a strigat prin spume de mânie a buzelor sale Mamac-Han, și prințul să fie adus cu alai îndărăt."

Mularea stilistică indirect liberă e perfectă, de negăsit altundeva, decât poate la Caragiale, în cu totul alt domeniu însă. Nu atât așa-zisele „arhaisme"la îndemâna oricui, în definitiv: *prinsoare, ghiaur, a slobozi, pojar, lepădate* etc., cât mai ales inflexiunile frazei, inversiunea savantă, ritmul, accentul, făcut să cadă pe o anumită silabă, știința de a pune exact unde trebuie punctul și virgula, pentru marcarea pauzelor, uimesc. Cu toate acestea, pagina pare scrisă dintr-un condei, fără nici un efort, ca vorbirea unui om de rând, căruia i se întâmplă însă să stăpânească idiomul cu cea mai mare desăvârșire. Satisfacția cititorului se realizează și ea pe nesimțite, în același diapazon popular, căci în scena care urmează — contrar uzanțelor diplomatice, fie ele și medievale — , Ștefan e pus să renunțe la orice calcule politice și strategice și să dea satisfacție norodului, respectiv cititorului de azi. Prințul tătar e tăiat în două cu sabia, noăzeci și nouă dintre solii sunt trași în țeapă, iar cel de al o sutălea e „însemnat la urechi și la nas" și trimis să deie seamă de cele întâmplate stăpânului său, Hanului. Romancierul are în față numai foaia albă de hârtie, memoria, mai mult sau mai puțin îndepărtată, sedimentată, a lucrurilor citite sau văzute, și prodigioasa-i imaginație. Arta sadoveniană se constituie din imponderabile. O pagină din volumul al doilea al romanului povestește un cutremur, cu efectele lui, în cetatea Sucevei. În notele sale, Profira Sadoveanu își amintește că de fapt evenimentul cutremurului din 1939 — timp în care se elabora cartea — a fost transpus în epoca lui Ștefan cel Mare, și domnitorul, ieșind în curtea palatului ca să liniștească pe seimenii înfricoșați de semnele cerești, este Sadoveanu însuși, în vila de la Copou, calm, stăpânit, în timp ce toți ai casei intraseră în panică, în acea noapte. La urmă, vedem că zisul cutremur e însemnat și de Ureche în cronică. E clar că prozatorul folosește scrierile vechi, pentru a culege elemente de atmosferă, prin tehnica aducerii semnelor prevestitoare, ca în shakespearienele scene din *Apus de soare*, de o pildă. Lucru de-a dreptul surprinzător este apoi că o propoziție împrumută imaginea demonului din *Melancolie* a lui Eminescu, atingând clopotul de aramă cu zimții aripei:

„Al doilea val al cutremurului scutură pământul cu mai multă punere și mai îndelung decât întâia oară, cu aceleași detunete subpământene. În cornul dinspre răsărit al Cetății, turnul numit al Nebuisei își leapădă în râpă o aripă, cu mare sunet, și clopotul dădu zvon ca de zimții unei aripi a Demonului".

În Eminescu:

Și străveziul demon, prin aer când să treacă,
Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale,
De-auzi din ea un vaer, un aiurit de jale.

Mai mult decât atât, caracterul național și popular al romanului se realizează prin apelul constant, așa cum s-a mai observat, la eposul folcloric de baladă și de basm, pentru punerea în mișcare a destul de complicatei, de astă dată, mașinării narative, ca și pentru conturarea, stilizarea am zice mai curând, a personajelor. Ionuț Jder este un Făt-Frumos — sugestia se simte chiar în subtext —, care pleacă în căutartea Cosânzenei, răpită de zmeu ori de balaur, respectiv a jupâniței Nasta, dusă în robie lui Suleiman Beg, într-un sarai din afunzișurile bălților Dunării, în preajma Chiliei. Despre acel pașă se mai spune, fabulos, că ar fi fost suferind de o boală grozavă: corpul i se răcea și pielea-i devenea verzuie și solzoasă, reptilică, trebuind, pentru aceasta, să-și pună neapărat la șale trup de fată mare. Păcat numai că jupânița — episod melodramatic neindicat în context — se omoară, înainte de a fi eliberată de Ionuț. Prilejul folosește numai în sensul că tribulațiile amoroase ale eroului sunt retezate, el trebuind să fie un *vaillant,* nesentimental. De altă parte, cele două ajutoare ale lui, uriașii Onofrei și Samoilă, feciorii starostelui Nechifor de la Neamț, devin nămeteniile de poveste, Sfarmă Piatră și Strâmbă Lemne, cum de altfel și sunt porecliți, adevărați Ajaxi de cronică. Elementul folcloric este însă potențat cu abilitate, sugerat numai, mișcarea în fabulosul gol este cu hotărâre evitată. De pildă, armăsarul cel năzdrăvan, pe care, încăleând, vodă câștigă toate războaiele — și pentru care Ionuț și cei doi ortaci ai săi se bat cu lotrii veniți ca să-l fure —, poate să fie un cal obișnuit, dar, cum se cerea pe atunci, excepțional de bun pentru prăsilă. Întâmplările, oricât de extraordinare, sunt păstrate în planul real, și mitologia nu este decât un aer în care plutește totul.

Așa stau lucrurile și cu mitul dacic, apărut consecvent și aici. Se zice că prin creierii munților, pe Rarău și mai cu seamă în peșterile Ceahlăului, cele mai tăinuite, ar mai fi trăind, niște schivnici ciudați, nu creștini, ci urmași ai lui Kesarion Breb, un fel de preoți ai lui Zamolxis, care priveghează de departe soarta țării și domniilor. Lucrurile nu sunt spuse de loc lămurit și totul plutește într-o ceață plină de mistere. Înțeleptul arhimandrit Amfilohie zice că ar fi văzut o dată, în copilărie, pe vremea lui Alexandru cel Bun, pe care o apucase, un asemenea schivnic, venit la curte și prezicând luptele fratricide care au urmat, mustrându-l pe voievod că dase uitării „pe cei monahi singuratici care trăiesc în munte într-anumit loc și au binecuvântat pe voievozii cei dintâi din această parte de lume". „O Alexandre-Vodă — mai zice el — în semeția și bielșugul tău, ai uitat de ce v-a rânduit aicea Dumnezeu stăpânitori. Căci Dragoș-Voievod cel dintâi, și Bogdan-Voievod, cel de-al doilea, au fost legați cu jurământ înfricoșat, și li s-a pus foc, pe umărul drept pecete și au fost trimeși dincoace de munți, la marginea lumii, ca să tocmească apărarea creștinătății". Neștiutori, după firea lor cea mărginită, și frații Călimani vorbesc de posibila existență a unui pustnic viețuitor într-o peșteră tăinuită a Ceahlăului, în apropierea căreia bătrânul lor tată lasă uneori „o oaie înjunghiată și doi desagi de mălai măcinat". O dată, tot pe Ceahlău, starostele arată fiilor săi „un mormânt vechi“, lângă care pune pită și apă. Evident, este vorba de un ritual cvasipăgân. Cine sunt acești schivnici, mai mult păgâni decât creștini, locuind în scorburi de munte, încinși cu funie de tei peste rantia aspră, cu picioarele vârâte în opinci de piele de mistreț nerasă, cu ochii afundați în sprâncene încâlcite și cu bărbi albe până mai jos de genunchi? Sunt, în concepția lui Sadoveanu, magii supraviețuitori din vremile lui Boerebista și Deceneu, care poruncesc din adâncurile istoriei noilor voievozi și conducătorilor clerului. „Poruncesc acestui popă să tacă“, zice schivnicul legendar, înfățișat înaintea lui Alexandru cel Bun. Ștefan cel Mare însuși, cuprins de grijile domniei și ale războaielor, ar vrea să ceară sfat unor asemenea înțelepți, însă cuviosul Amfilohie îl consiliază să mai amâne lucrurile și să se îngrijească de trebile mai pozitive. Asemenea mituri, transformate, cum arătam, în argumente de ordin estetic, vin la Sadoveanu în prelungirea tradițiilor populare, de pildă acelea în legătură cu legendele Ceahlăului, a lui Eminescu, dar și a lui Neculce, care punea pe Ștefan cel Mare să cerceteze pe Daniil Sihastrul în peștera lui. În intenția marelui artist, pe deplin realizată în romanul său, ele sunt menite să consolideze ideea că ivirea lui Ștefan cel Mare și puterea politico-militară a statului medieval moldav nu s-au datorat hazardului, ci au fost niște realități istorice necesare, rezultate din vitalitatea și energia numai în aparență neînsemnatului popor de la Dunăre, cu drepturi egale de a se dezvolta independent, alături de altele. În stilul său specific, prozatorul afirmă această idee în *Viața lui Ștefan cel Mare*, carte ce trebuie privită ca un exercițiu și ca un preambul la romanul epopee *Frații Jderi*:

> „Din această categorie inferioară s-a întâmplat să fie pământenii aceștia din Dacia și din preistorie. Dezvoltarea lor finală, pentru destinul care ne poartă pe toți în spirala ascendentă a umanității, era dintru început hotărâtă de Dumnezeu. Eliberarea în vlăstare nouă trebuia să fie urmată de o impulsiune de energie, care să ajungă pentru trei veacuri. Forța de inerție avea să fie reluată abia în timpurile nouă, când seminția întreagă s-a închegat din instinct, pregătind elaborarea unei conștiinți depline și a unei meniri“.

În această ordine de idei, *Creanga de aur* (1933), venită în prelungirea celorlalți doi romantici, Hasdeu și Eminescu, mai puțin importantă din punct de vedere strict epic, este un program. Magul de pe Ceahlău, cu picioarele înrădăcinate în stâncă, acoperit de mușchi, cu barbă până la brâu, în jurul căruia se rotesc un corb alb și unul negru, este luat din *Strigoii* lui Eminescu. Scriitorul pune pe seama unui profesor Stamatin, arheolog și geolog, cercetarea „oceanului timp“, bazată pe legende și vechi eresuri populare, sub care se ascund resturi ale vechilor religii magice. Sugestia, ca și titlul cărții, venea de la savantul englez James Frazer, a cărui vastă operă de cercetare asupra istoriei religiilor, rezultate din practici magice, după concepția sa, fusese tradusă în românește, sub forma unui amplu rezumat, de Dragoș Protopopescu. Ideea era că „religia nouă n-are decât zece veacuri" și că ea „nu s-a putut substitui puterilor trecutului decât în parte și superficial". Ca atare, slujitorii lui Zamolxis aderă treptat la creștinism și îl acceptă întrucât se potrivește vechii religii, în funcție de cerințele vremilor mai noi. Kesarion Breb (numele personajului este unul din puținele cuvinte dacice rămase în limbă) este trimis de mai marii lui în Orient ca să studieze taina religiei noi, destinat fiind să devină cel de-al treizeci și treilea Deceneu, adică mag al lui Zamolxis. La un moment dat, narațiunea pare a se închega cât de cât obiectiv, dar în afara subiectului, eroul descinzând în Bizanțul din vremea împărătesei Irina, descris în pitorescul lui medieval, mizeră cetate a bolilor și a tuturor ticăloșiilor. Cel de al treizeci și treilea Deceneu rămâne însă un filozof panteist, luând înfățișarea precedentului bătrân „orb", eminescian, „pe-un jilț tăiat în stâncă", comunicând cu vântul, cu apa, cu brazii și cu azurul din înalt. Asemenea atitudini intrau la Lucian Blaga — cu care Sadoveanu se întâlnește până la un punct — într-un sistem filozofic, poetic și el, controlat prin iraționaliștii moderni. Pornind de la mitologie, de la istorie și de la observarea vieții poporului păstrător de datini, Sadoveanu construiește de fapt o mitologie proprie. Astfel, *Creanga de aur* nici nu poate fi trecută printre romanele de evocare istorică decât în sensul amintit: aruncarea unei punți de legătură între epoca dacică și cea voievodală, a Mușatinilor.

Primul roman istoric al lui Sadoveanu a devenit, prin reluare, și ultimul, rotunjind și încheiind astfel un travaliu artistic întins pe o jumătate de veac. *Șoimii* din 1904, *Nicoară Potcoavă* din 1952 brodează, plecând de la un zgârcit paragraf din cronica lui Ureche, un subiect bogat și atrăgător: Nicoară și Alexandru Potcoavă, frații lui Ioan-vodă Cumplitul, eroul de la Roșcani, întovărășiți de un grup de oșteni de la pragurile Niprului, lovesc la Iași și caută a pedepsi pe uzurpatori, mai ales pe trădătorul Ieremia Golia. Prima încercare dă greș, dar la cea de a doua, Nicoară alungă pe Petru Șchiopul de pe tron pentru a-l ocupa el însuși și a pedepsi cu moarte pe ticălosul Golia, care dăduse în mâna turcilor pe fratele său, în 1574. Paralel se dezvoltă un conflict erotic —situație tipică în romanele istorice sadoveniene — destinat a sublinia contrastul dintre datorie și pasiune. Poposind la curtea boierului Andrei Dăvideanu, lângă apa Moldovei, cei doi frați se îndrăgostesc de Ilinca, nepoata gazdei, dar fiica dușmanului lor de moarte Ieremia Golia. Alexandru cere fratelui său să cruțe viața trădătorului, invocând dragostea. Bătrânul Petrea Gânj, tovarăș de oaste și mentorul lor în mânuirea armelor, nu ezită însă și ucide pe vinovat spre a face dreptatea deplină: Ilinca moare de durere, și cei doi frați cad în grea melancolie. De altfel, tronul nu poate fi ținut, și eroii sunt nevoiți să pribegească în Polonia, unde Nicoară va cădea într-o luptă, la Lemberg. Romantică, fără mare adâncime, povestirea este totuși cursivă și antrenantă, juvenilă.

În cronică, Ureche — cum se știe, admirator al politicii lui Petru Șchiopul și adversar al lui Ioan-vodă Armeanul — prezenta pe Nicoară ca pe un „lotru"oarecare ce se dădea drept frate cu domnul răpus de turci, spre a amăgi prostimea. În *Nicoară Potcoavă,* datele subiectului din *Șoimii* sunt în general păstrate, însă romancierul adâncește mult atitudinea anticronicărească. Acum Nicoară Potcoavă, înțelept și matur, își dă seama că simpla *vendetta*, răzbunarea morții fratelui, trece în planul al doilea, când se vede înconjurat de simpatiile poporului sătul de domnia Șchiopului și a boierilor săi. În conștiința maselor, amintirea lui Ioan-vodă stăruia, și venirea la tron a fratelui era privită ca o ușurare a greutăților, a instaurării dreptății de odinioară. Eroul devine mai grav și pleacă urechea la vocea mulțimii, în adunări de pe la iarmaroace, ori de la hanuri, ca acela al lui Gorașcu Haramin, unde se colportează știri și opinii, din toată țara. Ioan-vodă fusese „domnitorul norodului“ și „multor asupriți le-a dat carte dreaptă de judecată și pe mulți sărmani a miluit“. Eroul se vede urmat de oameni din popor, ca Ghiță Botgros, haiducul Neculai Strămurare, țiganul fugit din robie Ile Caraiman, călugărul Agatanghel, cu toții dornici să intre în „oastea dreptății“, care nu venea în Moldova „după dobândă, ci pentru a face județ vânzătorilor“.

De astă dată, ce-i dreptul, acțiunea se mișcă mai încet, într-un ritm mai potolit, însă cată să meargă în adâncime. Momentul istoric al începuturilor decăderii țărănimii și răzeșimii, ale căror drepturi și bunuri erau răpite de boierimea cu puterea mereu în creștere, după domnia lui Ioan-vodă, ultimul voievod care căzuse luptând pentru independența Moldovei, este deosebit de bine marcat. Eroul, care nu este numai un om de arme, ci și un umanist — format la școlile din Polonia —, știe să aleagă drumul renunțării și al jertfei, al stăpânirii pasiunilor de moment. În comparație cu Alexandru, care rămâne în continuare un nestăpânit, pradă pornirilor sentimentelor trecătoare, Nicoară pricepe sensul istoriei. Unda de melancolie îi aureolează chipul, nu numai în sensul renunțării la dragostea Ilincăi, dar și în acela al înțelegerii că, pentru moment, acțiunile lui n-au sorți de izbândă. Eroul nu renunță la luptă însă, căci sacrificiul pentru o cauză dreaptă nu este niciodată zadarnic. El este un vizionar, ca Bălcescu: „După ce se va priboli lumea de lingoarea în care se află, apoi să știți că se vor naște oameni noi care vor clădi o lume mai bună. Înflori-vor flori și se vor pârgui holde pe gunoaiele trecutului. Noi nu vom mai fi. dar până atunci, să lucrăm pentru dreptate, să împlinim poruncile pe care le avem“.

Ca un punct de sprijin al personajului principal, în mijlocul celorlalți eroi ai romanului, se reliefează figura lui moș Petrea Gânj. Bătrânul ostaș este de fapt tatăl neștiut al fraților Potcoavă. Secretul, cunoscut numai de cazacul Alexei Pocotilo, prietenul și tovarășul său de arme de o viață, este păstrat cu strășnicie. Aceasta pentru că poporul de rând mai are încă prejudecata că pe tronul țării nu poate urca decât os domnesc. El va muri, tragic, înjunghiat de nesăbuitul Alexandru, în clipa când pedepsea cu sabia pe trădătorul Ieremia Golia.

Alături de Eminescu, Sadoveanu este cel mai mare poet al naturii. De fapt, prezent peste tot în operă, sentimentul naturii face parte din istorie. Prin asta chiar, asemeni din nou lui Eminescu, artistul pune accentul pe latura cea mai caracteristică și mai sensibilă a sufletului românesc. Căci puține alte literaturi ale lumii — comparația trebuie făcută mai întâi la nivelul celei folclorice — pun accentul pe sentimentul naturii ca aceea a românilor. „Codrul frate cu românul“ nu e o simplă imagine, ci chiar un adevăr. Viața de codru a vechilor daci a fost pentru Hasdeu ideea de bază în jurul căreia broda monumentala sa *Istorie critică*. Moartea ciobanului din *Miorița* — confundată poetic cu nunta, așa cum asfințitul de soare poate fi în același timp răsărit — este celebrată de paltinii, de brazii și de păsările codrului. la margini de codru și de ape dorește să fie îngropat poetul, iar cronicarul (Miron Costin, bunăoară) notează pe scurt cum la cutare invazie „românii au năzuit la codrișorul lor“ găsind adăpost și sprijin. Sălbatecă, primitivă, natura românească nu e niciodată ostilă, locaș al duhurilor malefice — cum lucrul poate fi întâlnit în alte literaturi ale lumii — și chiar fiarele sălbatece nu sunt privite de român ca ființe primejdioase. Ideal vorbind, ciobanul ori haiducul poate trăi la un loc cu lupii și cu urșii.

Coborârea în timp, în istorie, pe vremea dacilor, ca în *Creanga de aur*, sau, și mai în adânc, pe vremea sciților, ca în *Uvar*, echivalează cu regresiunea în natură, ca și la Eminescu. Regresiunea în spațiu, fuga de civilizație și apropierea de natură înseamnă pentru acest poet, care ia stâncile Ceahlăului drept piese arheologice, a coborî în istorie. Afundându-se în Borza lui, pădurarul Peceneaga din *Nopțile de Sânziene*, descinde într-o Dacie de un primitiv total. Îl urmează chiar și berzele, paseri care nu sunt de loc păduratice. Eminescu înfățișa o Dacie de basm, în tablouri strălucitoare, încărcate de flori și de miresme grele, îmbătătoare. El era un „fantast“ ca Dionis, cuprins de mari beții vizuale și olfactive. Sadoveanu are mai cu seamă ochi de vânător și, vânător fiind, și-a ascuțit auzul până la nivelul la care acest simț îl atinge la fiarele de codru. pădurea Borzei foiește de jivine:

> „În jurul lui era un foșnet pe care abia îl prindea cu urechea. În locurile cele de dedesubt, din tău, știa că trebuie să suie mistreții. Mai ales cei bătrâni nu se poate să lipsească. Lupii vin la Cazane. Din văile acele ale lor, dese ca peria, ies pe brânci, trec două dealuri și coboară două râpi, până ce ajung aici la Paraclis. Lupoaicele vin cu cățeii pe de laturi și tot clămpănesc la ei din fălci, alungându-i de la țâțe. Acele clămpănituri — parc-ar fi plesnit vreascuri — le auzea prin tăcere Peceneaga. Bursucii s-aud tipăind pe cărări, ca și iepurii, ca și caprele. Dar pe vulpi nu le poate auzi nici pământul. În streșina poienii fâlfâie buhnele și huhurezii. Le simte vântul aripilor în pleoape, când ridică ochii la stele. Dar de văzut încă nu le vede. A șușotit văzduhul o clipă: se chiamă că s-au coborât pajurile pe clomburi de stejari. Vin și cocostârciii cei bătrâni, care au avut cuib pe casa lui Neculai Peceneaga, când trăia la locuință omenească. Dar acuma casa-i pustie și dărâmată, în coasta pădurii, spre satul țigănesc. S-au strâns în furcile fagilor veverițele și jderii. Stau motanii sălbatici lângă ierunci. Acuma, când se înfioară zvon în poiană, toate sălbăticiunile s-au bulucit și așteaptă semn de sus, ca să le vie grai omenesc și să deschidă soborul“.

Se înțelege, lucrul a devenit aproape o banalitate, natura în artă este o stare a sufletului, și formele ei de manifestare evocate în pagină vin să acompanieze sentimentele, ca o muzică în surdină. În *Păcat boieresc,* tăcerea încruntată și prevestitoare de furtună a pușcașului Marin e sublimată de clipocitul molcom și mărunt al apei, de luminile și umbrele apusului de soare revărsate ca o pulbere de aur peste întinsuri, sau de arcadele ramurilor de sălcii aplecate asupra bălții. Tot așa, când frumoasa cucoană Sultana, răpită noaptea de haiducul Cozma Răcoare, suspină la pieptu-i: „Nu mă duce altuia!“, scriitorul renunță la orice comentariu de analiză și notează doar freamătul naturii:

> „Și calul fugea ca o nălucă prin lumina vânătă; luncile vuiau de tropot, frunzele argintii licăreau, undele negre de păr fluturau. Și în urmă, umbrele porniră și ele. pe zarea dealului se înșirară fantasme. Alergau prin pâclele ușoare. Dar năluca neagră fugea, fugea, se prăpădea tot mai departe în negura nopții“.

Mult mai important este de observat, la Sadoveanu, contopirea totală a omului cu natura, acea osmoză secretă care provoacă starea de pendulație între vis și trezie. *Dumbrava minunată,* atât de admirată și — după obiceiu-i — atât de minuțios analizată de Ibrăileanu, până a trezi ironiile lui Lovinescu, este o foarte frumoasă versiune sadoveniană a lui *Călin — file de poveste,* cu deosebirea că, în cazul de față, ficțiunea poetică, animismul naturistic, pendularea între realitate și basm se bizuie, oarecum artificial, pe psihologia infantilă.

Sadovenești specifice, profund originale sunt viziunile naturii ca cele din *Nopțile de Sânziene* — din care am citat mai sus — , din *Ostrovul lupilor, Valea Frumoasei, Poveștile de la Bradu-Strâmb, Împărăția apelor, Istorisiri de vânătoare, Țara de dincolo de negură, Nada Florilor* și alte câteva, adică în acele bucăți în care scriitorul apare în ipostaza celei de a doua, sau și a treia *profesiuni,* dacă putem să le numim așa, vânătorul și pescarul, preocupări prin excelență arhaice, primitive. Numai cine a practicat aceste *profesiuni* înțelege că la Sadoveanu nu e vorba pur și simplu de *descrierea* unui *tablou* frumos de natură. Este vorba de o încorporare organică în circuitul elementelor, nu prin moarte de astă dată, asemeni lui Euthanasius — deși lucrul e oarecum implicat — ci prin energiile vitale înseși, făcute să circule prin niște vase comunicante cu sevele care pulsează în ierburi, în arbori, în aer și în apă, în fauna care fojgăie în toate părțile. Ca atare, descriptivul ilustrativ sau explozia de entuziasm a lui Hogaș nu e de găsit. Exploziile sunt interioare, nespectaculoase și au loc, de obicei, la nivelul simțurilor inferioare, mai puțin rafinate, dar mai fruste, mai *reale,* auzul, mirosul, tactilitatea, gustul. Mâncările — gastronomia abundă în opera lui Sadoveanu — fac parte neapărat din natură. Alimentele sunt cât mai simple, preparate pe loc și sumar, ca în comuna primitivă: rața doborâtă cu pușca e jumulită și pusă numaidecât în țiglă, în timp ce mămăliga fierbe în ceaunul din crăcană; peștele, încă viu, scos din baltă, e zvârlit pe jăratec, pus în țepușă ori aruncat în oala cu borș de la focul încropit chiar pe marginea apei.

Se înțelege, vânătorul și pescarul e un visător prin excelență și are ca să spunem așa, bovarismele lui. Neputând însuși să vâneze zimbri, deoarece specia a dispărut, pune pe Ștefan cel Mare s-o facă. Totuși se arată extrem de interesat de niște „eresuri" vechi care povestesc că în noaptea de Anul Nou se adună în sobor dihăniile din codrii Călimanului, printre ele și niște „fiare nalte cu coarne țapoșe, suflând foc pe nări", urmașe ale bourilor Moldovei. Pasărea sălbatecă ce se chiamă cocoșul de munte este un mare eveniment pentru vânător. La apariția ei, se cutremură ca de un mister — sublim fior cinegetic — e „uriașă și nedeslușită", cu „un fâlfâit mare și greu", ca lăsată din cer. Chemarea ei de dragoste, „sunet straniu, cloncănit și strună, apoi sâsâit de tocilă", sfâșie tăcerea adâncă a pădurii, și omul rămâne uimit cu pușca în mână, ireal:

> „Rămăsesem uimit. Și nici astăzi nu înțeleg de ce am avut încredințarea imediată și întreagă că în urechi îmi sunase numele primăverii. Cutremurul ființei mele a fost așa de aspru, încât am pierdut atingerea cu realitatea. Pușca mi-a rămas uitată în mână. Câteva clipe încă și peste chemarea stânsă aici — însă sunând încă în ponoare — a plutit zborul găinilor sălbatice. S-au lăsat la poalele tisei, sub domnul lor, tăcute și fulgerate de dragoste. Se revărsa de ziuă și cele dintâi luciri ale zorilor băteau sus pasărea măiastră care-și rotea coada și-și umfla în coroană penele capului. Puteam să trag ș-asupra ei ș-asupra soațelor, sosite subt ea; și n-am tras. Am făcut o mișcare, ș-au plecat într-o clipă în cer ori în singurătățile Rarăului".

A auzi în chemarea de dragoste a păsării măiestre numele primăverii, iată ce s-ar putea numi pură poezie a corespondențelor baudelairiene. Balta, de altă parte, este un adevărat rai al pescarului și vânătorului, Viața colcăie peste tot, paseri în aer și în stufurile plaurului, milioane de pești în apă și gângănii, fără număr foind în mâlul fierbinte, lupul, mistrețul și vidra pândind din umbra lor. Euforia artistului atinge spaima, senzația acută a unei invazii a elementelor asupra omului și de aceea caută să se acomodeze cât mai bine mediului, aprobând zisele unui localnic: „Apoi aicea, domnilor, dacă nu-i mâncăm noi pe pești, ajung să ne mănânce ei pe noi..."

Când am spus că numai cine practică vânătoarea și pescuitul înțelege sensul naturii sadoveniene am făcut o afirmație provizorie, dacă nu chiar falsă, luată drept. Căci au existat tehnicieni care au infirmat cutare sau cutare observație vânătorească sau pescărească a scriitorului. Evident, aici interesează arta, și proba definitivă a valorii estetice excepționale a acestor scrieri este să invocăm admirația lui Ibrăileanu, care a înțeles-o, primul și cel mai bine, cu toate că, precum se știe, a trăit toată viața sa numai printre cărți. *Țara de dincolo de negură* — scrie Ibrăileanu — este „una dintre acele cărți pe care le ții pe lângă tine, le cetești cu delicii complicate, le închizi un moment, ca să-ți imaginezi mai bine ce-ai cetit, aprinzi țigara, când simți că vine un pasagiu mai încântător, nu ca să-l saluți cu focuri de artificii, ci pentru că omul e nesățios și vrea fericiri complete".

Seria de scrieri — nuvele mai lungi sau romane: lucrul nu poate fi stabilit cu exactitate în acest caz — ale lui Sadoveanu în care e vorba de viața târgurilor de provincie e mai puțin reprezentativă pentru marele prozator, rapsod al istoriei poporului român, în spațiul geografic și pe scara timpului. Ele sunt însă cu totul caracteristice epocii, în prelungirea lui *Dan* al lui Vlăhuță, alături de operele unor Brătescu-Voinești, I.A. Bassarabescu și, în anume chip, chiar a unor poeți, precum Bacovia ori Demostene Botez, la care apare tema plictisului provincial. Însuși Caragiale, cel din *Două loturi*, *Cănuță om sucit*, *Inspecțiune*, adică acele bucăți — cehoveniene și totuși foarte românești — în care ironia se amestecă cu compasiunea, este continuat, cu observația că detașarea clasică, lipsa oricărei urme de lirism și expresia concentrată, echilibrul perfect în compoziție totuși lipsesc.

Floare ofilită (1906), *Însemnările lui Neculai Manea* (1907), *Haia Sanis* (1908), *Locul unde nu s-a întâmplat nimic sau târg moldovenesc din 1890* (1933), *Cazul Eugeniței Costea* (1936) și alte câteva aduc în lumină acea lume mic-burgheză, de funcționari mărunți, intelectuali ratați, urmași de boieri căzuți în blazare, fete și femei bovarice, ofilite prea devreme în iatacul lor, cu zestrea amenințată de molii, printre ramele deseuete, din scoici și flori artificiale, cu fotografii vechi, convenționale, șterse, alături de soți insensibili, căzuți într-un fel de abrutizare lâncedă, cenușie, apatică. Viața din aceste târguri nu are nimic frumos, nobil, uitate de lume cum sunt, de administrația burgheză, care nu se făcea simțită, decât prin perceperea impozitelor și în perioadele alegerilor. În afară de „centru“, de gară, de cofetăria și de grădina publică, în care cântă duminica fanfara regimentului local, aceste târguri, precum Pașcanii și Fălticenii, pe care scriitorul le-a cunoscut foarte bine, nu mai au nimic. Colburile ori glodurile ulițelor, popușoiul care poate fi văzut prin curțile largi cu zaplazuri căzute, vitele întoarse seara de la pășune le dau un aspect mai mult rural, însă monoton, dezolant, sumbru.

Neculai Manea reface cariera lui Dan al lui Vlahuță: fecior de țărani săraci, bun la învățătură, trăiește din greu și, dând meditații, se îndrăgostește de fata unui ofițer ai căror părinți, neîncrezători în cariera lui incertă de profesor, o logodesc cu un altul. Zdruncinat sufletește, eroul se înfundă într-un orășel de provincie, se acomodează încet mediului meschin al profesorilor de la liceul local, mulțumindu-se cu prietenia lâncedă a nevestei vecinului de casă, ai cărui copii încep să-i semene de la o vreme. Prozatorul este mai abil decât Vlahuță, și o surpare bruscă, dostoievskiană, a vieții lui Manea, posibilă, o comentează numai, prin prezența altui ratat, colegul Radianu, profesor strălucit la început, dar căzut în patima beției, dat afară din învățământ și ajuns să cerșească banul pentru vin, la colț de uliță, fără nici o demnitate.

Semnificative sunt mai ales cazurile feminine, și aici influența lui Flaubert se simte de departe, Tinca din *Floare ofilită* vede cu groază că omul pe care îl iubește devine tot mai rece și indiferent, o apă ș-un pământ cu toată lumea plină de prejudecăți și mulțumiri meschine din târgul de provincie. Maria Stahu din *Apa morților* se ofilește lângă un bătrân și, din monotonia vieții ei, pare a zări mirajul tremurător la orizont al apei celor plecați din viață. Zguduitoare este drama Haiei Sanis, frumoasa fată a unui evreu calic, sedusă de un practicant la judecătorie, care — între două procese — se ocupă de așa ceva: domnul Ștefan Bucșan, tânăr cu carieră asigurată, râvnit de toate fetele din mahala. Haia este o fire ardentă, voluntară, gata a trece peste orice prejudecăți, agățându-se cu disperare de omul iubit, murind apoi neștiută, când încearcă să lepede prunc străin și nedorit.

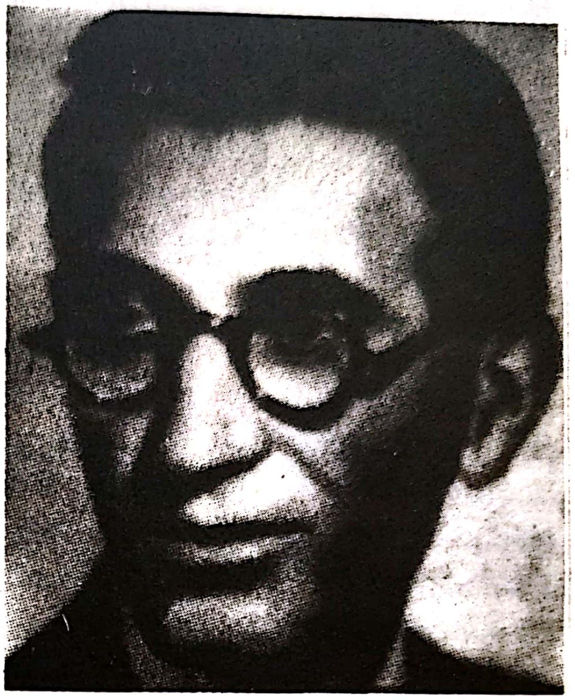
De o tipicitate totală este viața eroinei din *Balta liniștii* — cu numele atât de caracteristic: Duduia Alexandrina Ciomârtan. Tatăl, funcționar mărunt și mai ales mama, cocoana Polixenia, îi pregătește viitorul, adică zestrea, care pe atunci consta în „salonaș“, cu „covoraș“ pe jos și cu „crivat“ înalt, împodobit cu fel de fel de lucruri brodate, fotografii în rame ieftine pe pereți etc., unde pețitorii să fie atrași și serviți cu ceremonie de dulceața de vișine făcută în casă. Unele logodne contractate se strică, și fata începe să fie privită ca o povară, urâtă de părinții care-i aruncă vorba amară: „Ai să împletești cozi albe!“ Ajunsă fată bătrână, continuă să viseze, eșuând fatal în rolul de soție a unui neînsemnat impiegat dintr-o stație de cale ferată, făcând copii și trăind în mijlocul măruntelor necazuri și bucurii de toate zilele. În sfârșit, într-o bună zi, această Emma Bovary locală zărește prin fereastra unui vagon doi tineri care se sărută. În ziua aceea nu se putu atinge de mâncare și în noaptea care urmă stătu tot timpul cu ochii deschiși în întuneric. Motivul l-am întâlnit în *Pe drezină,* nuvela lui Bassarabescu. Se află și într-o poezie de Minulescu.

Cazul Dariei Mazu, din *Locul unde nu s-a întâmplat nimic,* repetă, ceva mai complicat. pe acela al Aniței din *Venea o moară pe Siret,* mediul studiat aici fiind târgul provincial, unde evenimentele dinamice lipsesc cu desăvârșire și viața se mișcă într-un somn lent, aceeași mereu. Ca să mai scape de plictiseală, conu Lai Cantacuzin, „prințul“ — rămășiță umană din spița de voievozi căzută în latență — se distrează punând pe doamna Argintar, generăleasa, cu care întreține pașnice, monotone, relații amoroase ilicite, să educe pe Daria, fata ajutorului de primar din localitate, până la a o face *une vraie demoiselle,* manierată și cultă, asemenea vlăstarelor feminine din înalta societate. În cele din urmă, plictiseala urmând plictiselii, blazatul boier plănuiește căsătoria fetei cu bătrânul maior în rezervă Ortac, un chefliu neînsemnat și tovarăș de vânătoare al prințului. Daria este însă o ființă delicată, cu un suflet vibrant, ea dorește să se smulgă din această lume meschină și e îndrăgostită iremediabil de mentorul său. Acesta, la rându-i, nu pare străin de sentimentul fetei, însă prejudecățile de clasă, mai puternice decât tinerețea și frumusețea sufletului, lașitatea în cele din urmă, blazarea care îl caracterizează, ca și gelozia fostei amante se interpun. Neavând de ales și neputând suporta răutatea, avariția și ura tatălui, Vasilică Mazu, ajutorul de primar care făcuse zile amare primei lui soții, mama Dariei, fata se căsătorește cu bătrânul maior, apoi viața-i urmează drumul obișnuit, prozaic. În final, povestitorul pune pe cei doi, pe Daria și pe Lai Cantacuzin, să se întâlnească la un bal, unde boierul, întors dintr-o lungă călătorie, îi mărturisește, cu oarecare degajare aristocratică, dragostea. Femeia intră în frigurile speranțelor și regretelor de tot felul, dar nu are timp de a se limpezi, căci chiar atunci fratele îi cere ajutor grabnic într-o mare nenorocire: înnebunit, exasperat de persecuțiile tatălui său, Emil Mazu devenise paricid. Exaltarea lui se unește cu aceea a Dariei, și amândoi frații, îmbrățișați în durere, sfârșesc înghițiți de apele spre a căror împrăție se îndreptau fugind de lume. Moartea Dariei e notată în jurnalul placidului Lai Cantacuzin ca un fapt oarecare, cu toate că dăduse semne a o iubi, precum Pygmalion, ca pe o creație a sa.

Evocarea acestei lumi, spre deosebire de tablourile de natură, de trecutul istoric și de traiul țăranului, vânătorului sau pescarului, e făcută cel mai adesea într-un stil incolor, fără strălucire și poezie, și este cât se poate de semnificativ că într-o asemenea carte, publicată fără indicația numelui autorului (*Oameni din lună)*, însuși Ibrăileanu nu l-a putut recunoaște. Aceste sector prozaic al operei lui Sadoveanu vine însă ca un complement necesar, antitetic, anume creat parcă, spre a pune în lumină poezia, strălucirea și vigoarea capodoperelor marelui cântăreț al naturii și al trecutului.

Apărută în prima jumătate a secolului XX, cea de a doua epocă de mare înflorire a literelor românești — alături de ceilalți mari prozatori și poeți, de care se deosebește printr-un stil foarte propriu — opera lui Sadoveanu se configurează ca o sinteză a spiritului românesc manifestat în cultură. Cândva, cu ocazia sărbătoririi a 75 de ani de viață, G. Călinescu îl numea un Meșter Manole al artei cuvântului, cu subînțelesul imposibilității repetării lui într-o altă geografie, de neconceput în ipostaza slujirii altei estetici, străină lui și neamului care l-a născut, chiar de ar fi voit-o. Amintirea lui se confundă până la identitate cu monumentele ce a înălțat, în *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi Vodă*, în *Hanu Ancuței*, în *Nopțile de Sânziene*, în *Creanga de aur*, în *Țara de dincolo de negură*, în *Frații Jderi*... Fenomen unic, destinat repaosului contemplativ al spiritelor rafinate, asemeni lui Neculce și lui Creangă, lui Eminescu și Caragiale, maestru de neegalat al frumuseților limbii naționale.

PANAIT ISTRATI[1]



Cu patru ani mai tânăr numai, afirmându-se cu mult mai târziu, în împrejurări dramatice — nu în limba română, ci în franceză — Panait Istrati este și el un „povestitor“ înnăscut, ca și Sadoveanu, al „spiritului haiduc“, adus la perimetrul „cosmopolit-oriental“ al Brăilei, copilul fără tată legitim și al unei fete de țărani plecată la oraș, căreia însă avea să-i poarte numele toată viața, nu numai până în anii școlarizării, la dânsul, autodidact gorkian, mărginită abia la câteva clase primare. Dealtminteri, între nepotul răzeșilor din Verșeni de pe malul Moldovei și nepotul de țărani din Baldovineștii de lângă confluența Siretului cu Dunărea, avea să se producă, la timpul său, o explicabilă prietenie. Deși canoanele istoriei literare n-ar cere-o — criteriul principal al apartanenței fiind limba — îl asimilăm culturii noastre, generației scriitorilor de la **Viața românească** într-un fel și de la **Sămănătorul,** cu toate că un Octavian Goga ori N. Iorga nu l-ar fi primit, cum bine se știe. Sunt totuși destul de insistente, în ultima vreme, studiile critice și de istorie literară (îndeajuns de diferite ca orientare ideologică: de la Al. Oprea până la Mircea Iorgulescu) care aduc suficiente argumente în sprijinul acestei apartenențe. Iată **stilul** foarte... sadovenian cu care debutează **povestirea** cea dintâi, **Chira Chiralina,** care l-a făcut dintr-odată celebru pe Panait Istrati, **genericul** prin care i se dă cuvântul naratorului din cadru, exact ca în **Hanu' Ancuței** și ca în atâtea altele. El se cere dat, neapărat in franceza inițială, altminteri întregul farmec se pierde ori, măcar, se diminuează mult:

---

[1] PANAIT ISTRATI (n. 10 august 1884, la Brăila — m. 16 aprilie 1935, la București). Era fiul din flori al Joiței Istrate, tatăl natural (nelegitim) fiindu-i un grec, pe nume Valsamis, negustor și contrabandist de tutun, întors în țara sa de origine îndată după nașterea copilului, unde murea curând. Studii oficiale n-a făcut decât clasele primare la Școala nr. 3 Tudor Vladimirescu din orașul natal. Aproximativ între 1897-1904, copilul, adolescentul și tânărul duce o viață de erou gorkian: băiat de prăvălie, plăcintar, ucenic în port, printre docheri, comisionar, zugrav, fotograf ambulant, grăjdar, slugă la un fermier din Elveția, unde până să ajungă, îmbarcat clandestin în portul Brăila, vagabonda în Egipt, Palestina, Liba și Siria, la Paris, Nissa

„Dans le taillis où la charette des trois forains s'était arretée pour le déjeuner de midi, Stavro se faisait tirer l'oreille par ses deux compagnones qui, depuis une heure, lui demandaient l' histoire de son enfance et celle de sa soeur, qu'il avait évoquée au comencement de son récit dans le grenier. Non pas qu' il n'aurait pas eu envie de raconter, — car son état d'ame était tout disposé maintenat à cette lointaine évocation, — mais il en est toujours ainsi quand on veut toucher aux écluses rouillées qui barrent le passage aux eaux du passé: il est bon de se faire un peu prier.

Étendu sur la mousse souple du bouqeteau, ils en étaient aux cigarettes, pendent que le cheval broutait l'herbe et reniflait en faisasnt de petits pas autor d'eux. Stavro se leva, alla ramasser des branches sèches et alluma un feu; et quand la braise fut prête, il chercha dans la voiture le matériel à faire le café, fit bouillir l'eau, et jeta dans l'**ibrik** en cuivre le sucre et le café nécessaires. Après quoi, avec un talent de **cafédgi**, il versa le liquide écumant et aromatique dans les trois tasses sans soucoupes, appelées **félidgeanes,** servit, s' assit les jambes repliées à la mode turque et commenca".

Deci: poiana de popas a călătorilor care stau întinși pe mușchiul moale al crângului, cu țigările aprinse, în așteptarea prânzului și a poveștilor, povestitorul care se lasă rugat îndelung, până să înceapă făcându-și de lucru cu aprinderea focului etc. Întocmai ca în Sadoveanu, cu deosebirea că aici își face apariția orientalul ritual al preparării cafelei. Ca atare, cuvintele turcești **ibrik, cafédgi, félidgeanes** sunt păstrate în textul francez, pentru culoare. Aceasta este... **rama istorisirii** ce urmează a fi spusă de Stavru. Cine este Stavru? Din alte locuri ale operei lui Panait Istrati, sau din mărturisiri directe, ar fi fiind un oarecare Sandu, un bun meșteșugar în felul lui, cam leneș însă, fugit în Egipt cu fiica unui evreu brăilean, aventurier, vagabond, plănuind să-și aranjeze o viață plină de belșug tocmai în... Venezuela, căsătorindu-se cu o femeie ce se ocupa cu negustoria de bijuterii, nu altcineva, la urma urmei, decât autorul însuși, cum deducem dintr-un interviu. Dealtminteri, **Chira Chiralina** — în modul cum este orânduită opera istratiană în edițiile ulterioare — este precedată de povestirea **Stavru,** legăturile dintre fragmentele narative (independente luate în ele însele) făcându-se după binecunoscutul procedeu, cu antecedente în orientalele **O mie și una de**

---

etc., cu scurte reveniri în țară. Din disperare, bolnav și flămând, fără vreun adăpost, la 14 ianuarie, 1921, la Nisa, încearcă să se sinucidă, tăindu-și beregata cu briciul. Salvat prin spitalizare, asupra sinucigașului oficialitățile află o scrisoare patetică pe care acesta o adresase cu câteva luni mai înainte lui Romain Rolland, un binevoitor făcând-o să ajungă la destinatar. Romain Rolland îl îndeamnă să-și pună pe hârtie amintirile, bănuind un talent literar. Astfel îi apărea în *L'Humanité*, în primăvara lui 1821, povestirea *Nicolai Tziganou*. Până la această dată, ca membru al mișcării socialiste, mai publicase, în gazeta *România muncitoare*, începând cu anul 1908 (apoi și în calitate de corespondent brăilean al *Adevărului* și *Dimineții*) o serie de articole de atitudine politică și socială). Cariera propriu-zisă și-o începe odată cu apariția în *L' Europe* a celebrei povestiri *Chira Chiralina* (1923) prefațată „dumnezeiește" de Romain Rolland, ceea ce asigură succesul celorlalte opere: *Oncle Anghel*, (1925), *Présentation des haidoucs* (1925), *Domnița de Snagov* (1925), *Codin* (1925), *La famille Perlmutter* (1927), *Mikhail* (1927), *Nerrantsoula* (1927) etc. În același an și în cel următor călătorește, împreună cu soția (Maria Louis Baudbory) și prietenul Nikos Kazantzakis, marele scriitor grec, în U.R.S.S., pentru documentare, în calitate de militant socialist. În 1929, îi apărea (la editura Rieder din Paris) *Vers*

nopți sau în **Povestea Sindipei,** ceea ce se numește „roman a tiroir“ sau „Rhamenerzählung“, practicat și de Sadoveanu în **Hanu' Ancuței** și în alte cărți, reluată sistematic mai cu seamă în **Divanul persian** (prelucrare a vechii cărți populare **Sindipa**, cum am văzut). Similitudinile între cei doi „rapsozi“, frapante, se opresc totuși aici, în chipul de a „construi“ narațiunea (mod de a ne exprima: acest tip de narațiune construindu-se ca de la sine). Ar putea fi invocați aici și Anton Pann, și mai ales Creangă, la mijloc venind volubilitatea nestăvilită a naratorului (alter-ego al autorului). Însă Anton Pann și Ion Creangă sunt niște umoriști de înaltă clasă, senini în spirit, stenici, în timp ce Panait Istrati este un... romantic și un... patetic debordant. Stavru, Chira, frații ei, haiducii răzbunători, chiar petrecăreții din casa Chirei celei nesăbuite, iubitoare — împreună cu fiica și cu fiul ei mai mic, Adrian — de nevinovate „destrăbălări“, obișnuite în romantica Brăilă de altădată, ca în tot Levantul imperiului turcesc purces pe panta „decăderii“, Moș Anghel, Mihail, Codin, Dragomir, Cosma și multe alte personaje împrumută, cu toatele, câte ceva din temperamentul creatorului lor. **Amorala** Chira este Istrati însuși, s-ar putea spune după binecunoscuta formulă flaubertiană. Și foarte **omeneasca** fire a Chirei, a lui Stavru, a lui Moș Anghel, a Nerantulei, iubirea lor de libertate, ura lor față de convenții și de tot felul de constrângeri, nepăsarea lor, de inși care dau cu barda-n Dumnezeu, sunt diferite fațete ale lui Panait, vagabondul și... nihilistul care cochetase, în anii lui tineri, cu... socialismul nostru „romantic“, cu un centru de iradiere și în „cosmopolita“ Brăilă. Toată această lume, purtată într-o memorie extraordinar de fidelă și potențată de o imaginație cu totul ieșită din comun, a „lumpenului“ și fotografului ambulant de la Nisa (ultima meserie a vagabondului, din cele câteva zeci pe care le știa și practica foarte prost) — cititor însă, în original și pe cale autodidactă, a clasicilor francezi și a marilor ruși, nu mai puțin, pe ascuns cumva, a lui Eminescu — avea să... irupă, sub chipul gestului de a-și tăia beregata cu briciul, lăsând să i se scurgă sângele, ca

---

l' autre flamme (redactată împreună cu Victor Serge și Boris Suvarin), ceea ce se cunoaște și sub titlul *Spovedania pentru învinși*, unde va abjura socialismul. În 1930 revine în țară celebru acum, se împrietenește cu unii scriitori din cercul *Vieții românești*, printre ei Sadoveanu. Bolnav de tuberculoză de multă vreme, este silit să se interneze la Sanatoriul Filaret (după ce stătuse o vreme la Mănăstirea Neamț). I se traduc unele povestiri și în românește, în timp ce la Paris editura Rieder continuă să îi publice *Le pecheur d' eponges. Pages autobiografiques* (1930), *En Egypte* (1931), *Tsatsa Minnka* (1931), *La maison Thuringer, Le bureau de placement* (1933 *Méditeranée. Lever du soleil (1934-1935)* Acum îi apărea în traducere românească *Chira Chiralina*.

BIBL.: *Opere alese*, I-II, Texte alese, prefață și note de Al. Oprea. Traducere de Eugen Barbu. Ediție bilingvă franco-română, E.P.L., 1966.

— Al. Oprea, *Panait Istrati*, E.P.L., 1964; *Panait Istrati. Dosar al vieții și al operei; Denaturări în interpretarea vieții și operei lui Panait Istrati* (*V. rom.*, 5-6, 1958); Perpessicius, *Mențiuni critice*, vol. I-II-III, V, în *Jurnal de lector*, Ed. Cașa Școalelor, 1944; Gabriela-Maria Pintea, *Panait Istrati*, Ed. Cartea Românească, 1975; Mircea Iorgulescu, *Spre un alt Istrati*, 1986; Alexandru Talex, *Panait Istrati*, *Spovedanie pentru învinși*, Ed. Dacia, 1990; Panait Istrati, *Corespondență*, Muzeul Brăilei, Ed. Porto-Franco, Galați, 1993.

într-o izbăvire. Faptul că a scăpat cu viață, ca printr-o minune și, tot ca printr-o minune, a fost descoperit de un scriitor francez, pe cât de notoriu pe atât de generos, a făcut ca această... erupție să devină opera pe care o cunoaștem. Nu toată, ci numai un număr limitat de povestiri, în frunte cu cea dintâi și cea mai frumoasă, **Chira Chiralina.** Cum singur declară, Panait Istrati nu a fost un profesionist al scrisului. Scria dintr-o irepresibilă plăcere de a povesti. Și când tot ceea ce a avut de spus s-a terminat, era normal ca autorul să tacă. Netăcând, la îndemnul prietenilor, a dat și lucrări sub valoarea excepțională a talentului său nativ. Cam așa s-ar fi petrecut lucrurile, bănuim, și cu Ion Creangă, în cazul că ar mai fi încercat să scrie și altceva (și altfel, eventual), de ar fi avut răgaz să o facă. Quintesență „folclorică“ a lumii pestrițe din fosta raia turcească, să fie scrisul istratian? Și da, și nu, cu toate că Brăila este patria haiducilor și hoților de cai de pe vremuri, patria, în definitiv, a lui Petru Crețu Șolcanu, vestitul lăutar și furnizor de... balade către culegătorii noștri cei mai harnici, patria, la urma urmei, și a prozatorului poet Fănuș Neagu. Istrati este, ca și al său Stavru, un colportor de geniu, un... recipient și un filtru al sumedeniei de povești și întâmplări (unele reale pe de-a-ntregul, altele numai pe jumătate, altele pure închipuiri ce ar putea să fie adevărate totuși), amalgamate într-un chip absolut propriu și original.

Scrise mai întâi în franceză, o limbă franceză cârmită din spre aspectul ei academic (cum începuse s-o învețe autorul) în spre cel vorbit în lumea interlopă, o franceză **exotică,** prin chipul cum „decantează“ în ea **românismele** (cei care au trebuit să-i corecteze textul lui Istrati cu multe greșeli de gramatică — mai ales la nivelul conjugării verbului — având deosebitul merit și tact stilistic de a nu strica nimic din farmecul originalului, (Jean Richard-Bloch, criticul de la Editura Rieder din Paris, fiind cel mai important) istorisirile lui au frapat în epocă. Este de ajuns să cităm din scrisoarea lui Romain Rolland: „Nu mai pot aștepta să-mi găsesc timpul necesar ca să răspund. Nu mai pot aștepta după ce am devorat **Chira Chiralina** în toiul nopții. Trebuie să-ți spun numaidecât: e formidabil! Nu există nimic în literatura de zi care să aibă tăria aceasta“.

(Scrisoare din 23 decembrie 1922)

Și, același, în prefața primei ediții:

„E un povestitor înnăscut, un povestitor oriental pe care-l încântă și îl tulbură propriile sale povestiri și se lasă prins de ele atât de mult, încât odată povestirea începută, nu mai știe nimeni, nici el însuși, dacă va dura un ceas, sau poate o mie și una de nopți. Dunărea cu meandrele ei... Geniul acesta al povestitului este irezistibil, în așa măsură irezistibil, încât în scrisoarea scrisă în ajunul sinuciderii (nu e scrisă în ajunul sinuciderii, ci cu mult timp mai înainte, expediată și returnată cu mențiunea că adresantul nu era la locul indicat; chiar din această scrisoare Romain Rolland sesizează talentul viitorului scriitor n.n.) își întrerupe de două ori lamentările disperate pentru a povesti două întâmplări umoristice din viața sa trecută“.

Traduse în românește, de alții ca și de însuși autorul, operele lui Panait Istrati își pierd din valoare, din pricina dispariției — pentru cititorul român — a pitorescului exotic al limbajului. **Cioban, haiduc, doina, mămăliga** etc. toate vocabulele pe care povestitorul **le-a simțit** ca intraductibile, le-a lăsat să fuzioneze în textul franțuzesc de origine, să fie înțelese aproape fără glosar. Iată un scurt fragment din paginile care descriu — povestesc petrecerile din casa Kirei:

> „Les trois instruments: clarinette, fifre et guitare, étaient adroitement manié. Kyra et maman, indolentes l'une à coté de l' autre sur **le sofa**, écoutaient, ravies, le récit plaintif, puis tumultueux des *Doinas* roumaines, les languissantes **maniehs** turques, et les **pastorales** grèques, accompagnées des claquements de mains des quatre **moussafirs**, ainsi que leurs voix mâles".

Unde este clar că, asemenea regionalismelor prea rare, întrebuințate pe alocuri de Creangă, nu avem nevoie de dicționar spre a înțelege cuvinte precum cele subliniate în textul reprodus aici. Vin la rând, în sensul aceluiași pitoresc de limbaj, decalcurile românești în franceză (în cazul Chiriței lui Vasile Alecsandri — fenomenul, șarjat, petrecându-se cam la fel — efectul era de comedie pură; în cazul lui Istrati acest gen de comic transgresează spre lirism, iscând senzația că artistul nu se poate exprima într-un alt chip, la mijloc venind prea plinul **spunerii,** numai cu greu ținută sub control): **croix de vaillant** = cruce de voinic; **je pars en haiducie** = plec în haiducie; **fils de fleurs** (în franceză trebuie că sună mult mai **poetic** decât în românește, trimițând, de fapt direct la sensul prim al expresiei, pierdut, estompat, în vorbirea românească de toate zilele, de prea multă întrebuințare) = (copil din flori; **il chante sur le huitième ton** = a luat-o pe glasul al optulea; **jusque chez Dieu on peut etre dévoré par les saints** (unde, iarăși, sensul inițial se împrospătează și este perfect inteligibil în limba străină, pe când în a noastră metafora poate să rămână neobservată) = până să ajungi la Dumnezeu te mănâncă sfinții etc.

Ar fi una din explicațiile pentru care, tradusă în română, opera lui Istrati își pierde din valoare. La aceasta putem adăoga și **iuțeala epică,** cu totul caracteristică lui Istrati (și implicit „povestitorilor" săi, foarte grăbiți, în chiar sensul cerut de Boileau, semn al valorii neapărat), — ceea ce nu e deloc cazul lui Sadoveanu — epicul pur, altfel spus, aglomerarea verbelor — predicat de acțiune, mult mai proprii limbii franceze decât românei. Astfel încât autorul își dă el însuși seama de aceasta, când este pus în situația de a se rescrie în românește. (Dar chiar actul **rescrierii** unei opere perfecte — se cunosc cazuri în istoria literaturii, unul este al lui Torquato Tasso, împins de critici și de patronii săi, nemulțumiți, să refacă **La Gerusalemme liberata** (1580) în **La Gerusalemme conquistata** (1593) — poate duce la scăderea valorii versiunii dintâi. Cam aceasta se poate deduce din cele ce spune și autorul prin 1933:

> „... eu am venit în literele franceze cu sufletul românesc, dar a trebuit să-i împrumut acestui suflet obraz franțuzesc. Când am încercat să-i dau aceluiași suflet față românescă, nu s-a mai putut: se deprinsese cu obraz străin. La fel, sufletul românesc turnat dintru început în tipar românesc, n-a mai acceptat când am vrut să-i împrumut o formă franțuzească".

G. Călinescu era de părere că, chiar dând versiuni române operei sale franceze, Panait Istrati „nu va fi niciodată scriitor român, deoarece versiunilor le lipsesc spontaneitatea și traducția aceea servilă a idiotismelor ce fac în franțuzește efect exotic". Cu acest prilej, criticul vestejește impulsul unora de a scrie în limbi streine, „emigranții“, autorul **Chirei Chiralinei** fiind ignorat complet de marile istorii literare franceze, ale unor Bédier-Hazard sau Thibaudet, care nu-l menționează nici măcar la indici sau la bibliografie. Este regretabil că Anne de Noaille, o brâncoveancă, scriitoare franceză uită de originea ei română în timp ce o altă poetă franceză, foarte prețuită, Elena Văcărescu, are bunul simț de a nu și-o ascunde. Schimbând ceea ce se cere schimbat, cam așa stau lucrurile și cu Antioh Cantemir, în Rusia, chiar cu memorialul de călătorie în China a spătarului Nicolae Milescu, cu romancierul basarabean Leon Donici, ori cu scrierile ardeleanului devenit american Peter Neagoe.

Panait Istrati a fost fulgerat la un moment dat, totuși, de ideea de a fi un Joseph Conrad al românilor, în Franța. Oricum, între timp lucrurile s-au mai schimbat și românii au dat limbii franceze și celei engleze, germane, prin sași, un număr de scriitori notabili. În ultima vreme Panait Istrati și opera lui au revenit în atenția unora dintre literații noștri, în cele din urmă și a francezilor. La mijloc (obiectiv vorbind) mai mult decât „exoticul“ mai atractiv pare a fi „amoralismul“, dacă putem să-l numim așa, operei lui Panait Istrati, totala sa indiferență, nihilismul chiar, față de preceptele etice, libertatea pură și simplă, „rosusseauismul“ său, umanitarismul larg față de constrângerile de tot felul, față de orice ideologie, tot lucruri potrivite mentalității franceze a prezentului — prilejuite de indicarea unor oportuniste relații culturale româno-franceze. La aceasta a contribuit din plin și celebra scriere **Spovedania unor învinși**, dezamăgirea enormă a scriitorului „proletar“ față de realitățile statului comunist, U.R.S.S., văzut la fața locului.

Epopeea lui Panait Istrati — de la **Kira Kiralina** până la **Mediterana** și **Ciulinii Bărăganului** — transmisă prin alter-ego-ul și „procuratorul“ său, Adrian Zograffi, cum îl numește Perpessicius, este totuși românească, cu tot aspectul ei oriental, hibrid fastuos româno-turco-grecesc, acum aproape fără urme materiale în fosta raia otomană de pe malurile Dunării și mai departe, până în Orientul Apropiat. Geo Bogza, între toți cititorii lui, a înțeles-o si a gustat-o cel mai mult, când scrie:

„Tot ascultându-l, în mintea mea s-a alcătuit harta unei zone a umanității, care începea mai sus de Constanța, în porturile dunărene, și se întindea spre sud, până la Istanbul, la Salonic și Pireu, și mai departe, peste Mediterana, până la Alexandria. Porturi cu ape verzi, cu șuer de vapoare, cu înserări înalte și trandafirii, cu o forfotă de neînchipuit pe ulițe, cu prăvălii și bazare, cu femei cărând apă de la cișmele, chicotind și dezvelindu-și șirul dinților albi, cu minarete, cu corăbii vechi, negre și peticite, cu cheiuri încinse de soare, cu miros puternic de pește și catran, cu sacagii, cu zarafi, cu ibovnici, cu ibovnice, cu nu mă abandona lumina ochilor mei, cu ceruri înstelate și calde, cu mahalalele văruite de lumină, cu lipăit de papuci pe caldarâm, cu chelălăit de câini și răgete de măgari, cu proxenete, cu cârciumi, cu tarafuri de lăutari, cu cărturărese, cu tot felul de pezevenghi, cu strigăte, cu râsete, cu dansul buricului, cu ciozvârte de berbec sfârâind pe cărbuni, cu desculți, cu flămânzi, cu răpănoși, cu lupanare, cu aman-aman, cu hai sictir, cu vorbe grele și negre ca smoala sau spurcate ca o căldare cu lături, cu suspine, cu șoapte, cu țipete, cu dumnezeul cui te-a făcut de curvă, cu nu mă omorî că nu mai fac...“

(Geo Bogza, **Scrieri în proză**, E. P. L. 1959, p. 477-478)

CURENTE DE IDEI ȘI GRUPĂRI LITERARE ÎN EPOCA DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE

Sentimentul, apoi și certitudinea schimbării climatului spiritual de la o epocă la alta îl avem tot timpul, mai ales în secolul de față, caracterizat prin transformări repezi ce au avut loc la diferitele nivele ale organismului social, uneori cu caracter de prag bine marcat prin câte un eveniment capital. Oricât am voi să ne abatem de la o anumită schemă crezută de unii perimată, nu putem să nu vorbim, ca istorici, de epoca dintre cele două războaie, cu toate înnoirile pe tărâm literar care, e drept, se întrezăreau încă din primii ani ai veacului nostru, prin concomitența simbolismului, a sămănătorismului și poporanismului care aveau să ducă la sinteza atât de pregnantă — prin chiar diversitatea stilurilor, dar și prin solidaritatea unor opere de anvergură — dintre tradiție și inovație în arta cuvântului românesc.

Unirea tuturor românilor din 1918, după un război care a cerut jertfe imense, dar și ca urmare a destrămării imperiului austro-ungar multinațional, odată cu convulsiile Rusiei țariste măcinată de revoluția bolșevică, a fost un moment de grație din istoria noastră. Mai mult ca în alte dăți, românii de pe ambele versante ale arcului carpatic, de la intelectualii pe atunci animați de un scump ideal și de la „clasa politică" sub conducerea căreia s-a produs marele eveniment, până chiar în rândurile țărănimii care a vărsat cel mai mult sânge în luptele de la Mărăști, Mărășești și Oituz, a existat o „unire în simțiri" — cu care poate nu ne vom mai întâlni vreodată, după toate semnele, nici de aici încolo. România Mare, odată înfăptuită, a dus în mod cât se poate de firesc (G. Ibrăileanu și E. Lovinescu — adversarii de o viață — au intuit totul îndeajuns de timpuriu) la o literatură mai cuprinzătoare și mai profundă, mai matură, dreapta urmașă a clasicismului junimist, dar și mult apropiată, sincronizată, de valorile culturii europene, în domeniul prozei (a romanului, îndeosebi), dar și al poeziei și al criticii.

La mijloc a fost, fără îndoială, adâncirea, perfecționarea democrației, prin acordarea dreptului de vot universal țărănimii, odată cu împroprietărirea din 1921, prin contactul strâns cu valorile culturale ale Europei apusene, franceze îndeosebi, prin libertatea opiniilor, a cuvântului, a presei, consfințite în Constituția adoptată în 1923. Căci tocmai această libertate, care nu a durat prea mult, abia până prin 1937-1938, este cauza imediată a înfloririi artelor în România interbelică. Într-un timp relativ scurt au apărut un număr impresionant de capodopere (cu deosebire în domeniul prozei, al poeziei și al ideologiei literare) superioare celorlalte producții, mult mai numeroase, din cea de a doua jumătate a secolului. Libertatea de opinie, libertatea cuvântului, s-a concretizat în o fertilă diversitate de stiluri, fie în poezie, fie în proză, fie în critică sau în dramaturgie. Și abia acum, la sfârșitul veacului, ne dăm seama mai bine de această spectaculoasă unitate în diversitate, de locul foarte exact pe care îl ocupă în istoria noastră literară mișcarea de la **Sburătorul** lui E. Lovinescu, grupul **Vieții românești** de la Iași, tradiționalismul și ortodoxismul **Gândirii** și a gândiriștilor, mișcarea avangardistă etc.

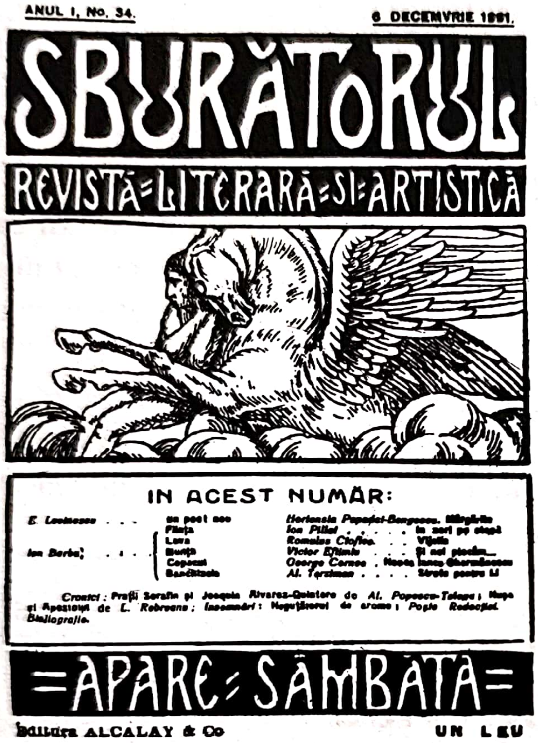
Țara continua să rămână ceea ce fusese, „eminamente agricolă“, o monarhie constituțională, subminată într-o măsură, însă, pe plan politic administrativ, de mai vechea racilă a luptelor pentru putere dintre partide, nu atât de strâns controlată de monarhie. Când regele Carol al II-lea renunța la tron în favoarea fiului său minor, Mihai I, revenind apoi, în 1930, pentru a abdica din nou, în septembrie 1940, iarăși în favoarea lui Mihai I, ca urmare a marilor compromisuri pe plan extern, când alianțele noastre tradiționale au cedat presiunilor hitlerismului și bolșevismului, soldate cu pierderile teritoriale ale Basarabiei și Bucovinei de Nord, cedate Uniunii Sovietice și renunțării silite la o parte a Transilvaniei de Nord, cedată Ungariei, în urma pactului zis Ribbentrop-Molotov și a Diktatului de la Viena. Nu însă defecțiunea funcționării instituției monarhice a fost cauza principală a acestor slăbiri ale României Mari, cât prea marea încredere a diplomației noastre în vechile alianțe franco-engleze, ele însile intimidate în fața amenințărilor fascismului. Acum s-a înțeles — dar prea târziu — că România ar fi trebuit să se bizuie mai mult pe propriile-i forțe, spre a putea păstra neștirbită Unirea din 1918, nici până astăzi refăcută, în ciuda marilor sacrificii impuse de cel de al doilea război. În loc să se fi pus mai multă străduință în direcția consolidării unificării administrative a provinciilor nou alipite, a unificării totale a spiritualității românești între hotarele vechii Dacii, a consolidării mai temeinice a economiei și întărirea armatei, politicienii epocii liberalii, averescanii, țărăniștii și ceilalți, destui) nu s-au dezbărat de binecunoscutul bizantinism, de intrigi, de falsuri electorale, de felurite sforării trase în culisele palatului regal (dovadă avem astăzi o serie de memorii, ale unor Argetoianu, Armand Călinescu și alții), punând totodată prea mari nădejdi în faimoasa noastră diplomație „titulesciană“, în aliații din trecutul război, ei înșiși temători de înarmarea Germaniei, de formarea Axei Roma-Berlin-Tokio, de consolidarea bolșevismului stalinist. Așa se explică apariția — coincizând în mare cu impunerea cenzurii — dictaturilor, regale, legionare, antonesciene, nici acestea în stare să opună o rezistență de tip „finlandez“ marilor puteri, la discreția cărora ne-am aflat în ultimii cincizeci de ani și, poate, ne mai aflăm încă. E drept, Bucureștiul devenise, cum se zicea, „un mic Paris“, leul românesc era făcut să concureze valutele străine din Occident, țărănimea însă, talpa „țării eminamente agricolă“ — cu toate că proprietară de pământ (într-o măsură limitată totuși) și îndreptățită (teoretic mai mult) să participe la votul universal — a fost în bună măsură transformată în masă de manevră electorală și lăsată la discreția finanței rapace, abia prețul grânelor, dictat de sus, ne dăm seama, stând la baza puterii valutare a vechiului leu, odată cu petrolul exploatat de societățile străine. Asemeni lui Ilie Moromete, eroul lui Marin Preda, țăranul român din anii interbelici — mai conștient, se înțelege, de drepturile sale cetățenești — umbla desculț, în continuare. Și tot „desculț“ avea să facă și cel de-al doilea război, în condiții morale mult mai vitrege, „și încolo, și încoace“, vorba unui alt personaj de roman asemănător cu Ilie Moromete, care însă avusese marea onoare de a lupta numai la Mărășești, pentru Unirea cea mare de la 1918.

Însă țăranii — care astăzi, slavă Domnului, nu mai umblă desculți — și-au socotit totdeauna „dumicatul sfânt“, vorba lui Arghezi. Și, pe la sate, nu vezi, ca la oraș, resturi de pâine aruncate în lada de gunoi. Nimic n-a făcut socialismul pentru dispariția deosebirii dintre sat și oraș!

E. LOVINESCU ȘI MIȘCAREA DE LA „SBURĂTORUL“

În 1919, imediat după război, E. Lovinescu, împreună cu un grup de scriitori de ajuns de cunoscuți până la acea dată publicului, printre ei aflându-se Ion Minulescu, Victor Eftimiu și Liviu Rebreanu, scoate la București revista *Sburătorul*. Programul publicației se arată foarte larg, eclectic, fără intransigențe de grup, cu cea mai mare îngăduință pentru talentele tinere, dar primind colaboratori de peste tot, de la foști simboliști, poporaniști și chiar sămănătoriști. I se alătură de îndată un mare număr de scriitori, vechi și noi. Printre aceștia din urmă, câteva mari talente — Gh. Brăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Ion Barbu, Anton Holban — vor fii descoperite și consacrate aici de către Lovinescu. Câțiva critici tineri, deveniți și ei cu timpul prestigioși, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Felix Anderca, vor seconda cu succes pe conducătorul grupului. Nu atât revista în sine, cu toată literatura de bună calitate pe care a publicat-o, e importantă și se impune — ea apărând puțină vreme: 1919-1922; 1926-1927 —, cât mai ales cenaclul din strada Câmpineanu, foarte frecventat, a avut un mare răsunet, condus fiind de o puternică personalitate, în jurul căreia gravitează, în fond, întreaga mișcare.

Ideologia literară a lui E. Lovinescu[1] a fost numită și continuă să fie numită mai cu seamă modernism. Termenul devine însă cu trecerea vremii destul de imprecis, prin modernism putându-se înțelege orice curent înnoitor în poezie, atunci ca și acum, cum ar fi bunăoară curentele avangardiste, pe care însuși Lovinescu nu le-a aprobat fără serioase rezerve. De fapt conducătorul mișcării de la *Sburătorul* este și el un neojunimist, de loc dogmatic însă, adept al autonomiei esteticului și al impresionismului în critică, urmând într-asta pe francezul Emile Faguet, nu îndeaproape totuși. Impresionismul, ține el să precizeze, purcede din „relativism estetic“, dar este totuși o metodă critică bine definită, constând în abordarea directă a „principiilor generatoare, ocolind accesoriul, intuind *totul* cu ignorarea *părților*, nu printr-o laborioasă analiză, ci pe calea simplei emoțiuni estetice“.



ANUL I, No. 34. 6 DECEMVRIE 1919.

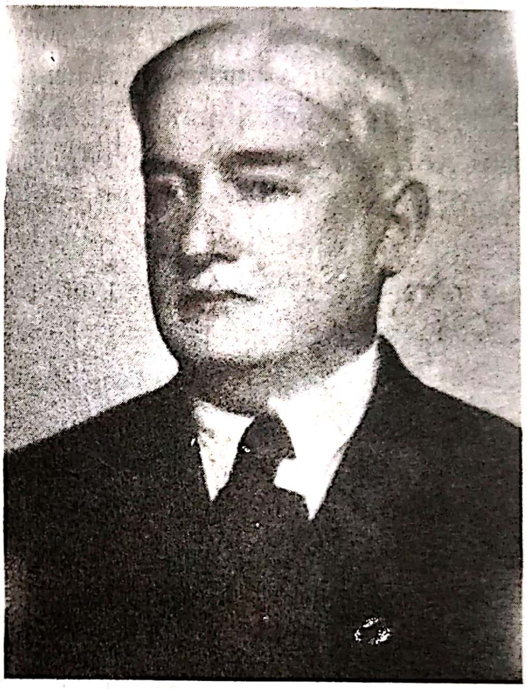
SBURĂTORUL

REVISTĂ LITERARĂ ȘI ARTISTICĂ

IN ACEST NUMĂR:

APARE SÂMBĂTA

Editura ALCALAY & Co UN LEU



Începuturile activității lui E. Lovinescu se fixează istoricește în momentul când — cum singur spune — urmările așa-numitei polemici Gherea-Maiorescu înclinau balanța în favoarea celui dintâi. Într-adevăr, arată el, în Gherea se poate vedea „punctul de plecare al adevăratei noastre critici literare“, „afirmația energică a nevoii unei critici", puternice și independente, străbătută de „o suflare generoasă și umanitară". Însă Gherea păcătuia, după părerea lui, de a fi ancorat critica în stricta actualitate, eliminând, „deși nu principial, adevăratul ei obiect, emoția estetică", și limitându-se „la două probleme exterioare" cauza și efectul social al operei de artă". Sămănătorismul și poporanismul ar urma, în linii mari, aceeași cale neindicată. De altă parte, „criticismul" lui M. Dragomirescu i se părea inoperant, prin dogmatismul care-l caracteriza și prin analizele prea laborioase ce propunea. Cât privește pe celălalt adversar al sămănătorismului și poporanismului, Ovid Densusianu, acesta avea marele merit de a fi apărat modernismul simbolist. Intenția în sine este lăudabilă, dar lipsa de vocație — atât a poetului Ervin, cât și a conducătorului zelos al *Vieții noi* — nu a dus la nici un rezultat pozitiv și nu a pus în lumină nici un talent, pentru că, în definitiv, arată noul critic, „e indiferent dacă mediocritatea e modernistă sau veche".

---

[1] E. LOVINESCU (n. 31 oct. 1881, Fălticeni — m. 16 iulie 1943, București) era fiul profesorului de istorie Vasile T. Lovinescu, director în același timp al gimnaziului din localitate, unde viitorul critic va face primele clase secundare, odată cu Sadoveanu, liceul desăvârșindu-l apoi la Iași. Între 1899-1903 urmează secția de filologie clasică de la Facultatea de litere a Universității din București, având printre profesori pe Titu Maiorescu, frecventând uneori și cursurile lui Nicolae Iorga. După cum arată în memorialistica sa, Maiorescu avea să-i ofere, cel puțin într-o bună parte, calea de urmat în carieră, în timp ce în Iorga își fixa adversarul „de o viață“. Încă de prin 1904, colabora cu articole de critică la unele publicații (*Epoca*, *Viața*

Principial, eclecticul și impresionistul Lovinescu — în cadrele considerate definitiv fixate ale autonomiei esteticului — pare a refuza teoretizările, el aplecându-se mai mult asupra domeniului creației, al criticii propriu-zise, pe care o practică de la început abundent, văzându-se pe un teren gol. După opinia lui, estetica nu poate fi o știință și, în ultimă instanță, avem „tot atâtea estetici câți indivizi sunt". Criticul nu se poate apropia de opera de artă cu instrumente asemănătoare cu acelea ale omului de știință, deoarece el *„nu știe nimic* din ce va fi, căci numai mișcarea astrelor se poate calcula matematic." Totuși, dacă are gustul, talentul și cultura necesară, el „mai totdeauna *e sigur*". Ca atare, revizuirile opiniilor unuia și aceluiași critic sunt neapărat de presupus, și Lovinescu însuși se revizuiește de mai multe ori, evident în cadrul uneia și

---

literară și artistică etc.), în 1909 își ia doctoratul la Sorbona cu lucrarea intitulată *J.J. Weiss et son oeuvre littéraire*, prefațată de Emile Faguet. În anul următor își trece docența la Universitatea din București și este numnit apoi profesor la liceul „Matei Basarab". Pentru scurt timp, în 1912, suplinește catedra de literatură de la Universitatea din Iași, revenind în învățământul secundar, la liceul „Mihai Viteazul" din capitală, unde va funcționa până la pensionare, în 1938. Avea toate drepturile și o competență mai presus de orice îndoială, spre a funcționa în învățământul superior. Inimicițiile, rezultate din probitatea polemistului, mai ales superbia de a nu cere nimic oficialității care — cum se întâmplă — nu oferă nimic oamenilor din această categorie, oricât de valoroși, l-au ținut departe de forurile academice, exercitând însă, poate tocmai din această cauză, o mare influență asupra tinerilor care asaltau muzele. La 19 aprilie 1919, scoate la București revista *Sburătorul*, devenită, în 1921, *Sburătorul literar* și apărută cu regularitate numai până în 1922. A doua serie reapărea între 1926-1927. În 1936, cu 14 voturi pentru și tot atâtea contra, se respingea propunerea alegerii criticului ca membru al Academiei, deși activitatea sa de conducător al cenaclului din strada Câmpineanu și bogata-i publicistică erau mai mult decât notorii. Ulterior, recunoașterea lui de către oficialitate va fi cu atât mai grea cu cât va manifesta în tot ce va scrie o aversiune neacoperită față de fascism și de încălcările principiilor democratice. Operele lui E. Lovinescu pot fi clasate în *Critice* și de istoriografie literară, memorialistice și beletristice. *Criticele* încep cu cele 2 volume sub titlul *Pași pe nisip* (1906) și continuă cu aceleiași concepții generale. Mai mult încă, derogând oarecum de la principiul propus, a trebuit să construiască, în cele trei volume de *Istoria civilizației române moderne* (1924-1925), un fundament ideologic, ca punct de sprijin și justificare a luptei împotriva sămănătorismului și poporanismului, mai târziu a tradiționalismului, totodată a argumentării sincronismului necesar în cultură în general și în literatură în special. Lucrarea, operă de sociolog amator, „creație bovarică" — după cum însuși autorul ei o prezintă —, este deosebit de cursiv organizată și vine să se așeze paralel cu *Neoiobăgia* lui Gherea, ca și cu, mai ales, *Spiritul critic în cultura românească* a lui Ibrăileanu.

Lărgind mult sfera îmbrățișării fenomenelor istorice, peste cadrele culturalului, în domeniul politicului și socialului, ca și Ibrăileanu, în fond, Lovinescu afirmă, încă mai categoric, că influența civilizației apusene a fost principala forță pentru restituirea spiritului românesc în cadrul civilizației moderne europene de care bizantinismul ortodoxist și fanariotismul l-au ținut îndepărtat atât de multă vreme. De la tipăriturile lui Coresi, impulsionate de Reformă, la corifeii Școlii ardelene, iviți în împrejurările unirii cu biserica Romei a unei însemnate părți dintre românii de peste munți, la Asachi și Lazăr și mai ales la epoca pașoptistă, după exodul tinerimii intelectuale la școlile din Franța, favorizat de tratatul de la Adrianopol din 1829, asistăm la un proces continuu și fecund de ieșire din „robia formelor culturale ale Răsăritului pentru a intra în circuitul vieții materiale și morale a Apusului."

Punctul de plecare este net idealist și se sprijină pe simpla teorie a imitației, scoasă din psihologul francez Gabriel Tarde. Așa cum copilul imită pe omul matur, țăranul pe târgoveț, omul primitiv pe civilizat, tot așa popoarele înapoiate imită pe cele avansate. În antichitate, civilizațiile s-au dezvoltat în Răsărit, și

---

următoarele 8: III și IV: 1915; V și VI: 1921; VII-X: 1922 și 1929. Cele trei volume din *Istoria civilizației române moderne* au apărut în 1924-1925, urmate de *Istoria literaturii române contemporane*, între 1926-1929 (5 vol.), reluată, revizuită și adusă la zi într-un singur volum în 1937. Monografiile pe autori au apărut în ordinea următoare: *Gr. Alexandrescu* (1909), *Costache Negruzzi* (1913), *Gh. Asachi* (1921), *T. Maiorescu* (1. vol.,. 1940), urmate de *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943), *T. Maiorescu și contemporanii lui* (vol. I: 1943 și II: 1944, editat postum, prin grija lui Pompiliu Constantinescu). Cele trei volume de *Memorii* au apărut, respectiv, în 1930, 1932 și 1937, iar al IV-lea, intitulat *Aquaforte*, în 1941. Romanele: *Aripa morții*: 1913, *Bizu* și *Firu-n patru:* 1932, *Diana* și *Mili:* 1936, *Acord final:* 1938-1939 — în *Revista Fundațiilor* — *Mite* și *Bălăuca* — romanele despre Eminescu — în 1934-1935. Merită a fi amintite și două antologii interesante: *Antologia scriitorilor ocazionali* și *Antologia ideilor junimiste*, apărute în 1943, dar mai ales bunele traduceri din clasicii antici: *Analele* lui Tacit (1916), *Ode*, *Epode*, *Satire* si *Scrisori* din Horațiu (1923), *Eneida* lui Virgiliu (1933) și *Odiseea* lui Homer (1935).

BIBL. *Texte critice*, ediție îngrijită și studiu introductiv de I. Negoițescu, Editura Tineretului, 1968; *Scrieri*, I, *Critice*, ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, E.P.L., 1969; celelalte volume, până la *Memorii*, au apărut, în continuare, la aceeași editură, cu numele schimbat în „Minerva".

Ileana Vrancea, *E. Lovinescu critic literar*, E.P.L., 1965, E. Simion, *E. Lovinescu*, monografie, Ed. C. Rom., 1971, Florin Mihăilescu, *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, Ed. Minerva, 1972.

deviza apusenilor a trebuit să fie *ex oriente lux*. În timpurile moderne asistăm la un proces invers de mişcare a culturii şi civilizaţiei, şi *ex occidente lux* a devenit legea de dezvoltare a ţărilor din răsăritul Europei. Lucrarea se sprijină apoi pe concluziile economistului Ştefan Zeletin, ideologul neoliberalismului, care în cartea sa *Burghezia română. Originea şi rolul ei istoric* (1925) punea modernizarea ţării pe seama energiilor clasei de mijloc, a „boiernaşilor comercializaţi" de la 1848 şi apoi a intrării tot mai adânci în circuitul capitalismului apusean. Teoria formelor fără fond, formulată de Maiorescu mai întâi, e reluată şi amendată în sensul că aceste forme au fost nu numai fatale şi necesare, dar chiar binevenite. Constituţia de la 1848 a fost într-adevăr o formă fără fond, însă prin ea, ca şi prin toate frământările politice din jurul ei, „capitalismul franco-englez a trebuit să ne ia sub protecţia sa", scoţându-ne treptat de sub jurisdicţia politică a Turciei şi apărându-ne independenţa ameninţată de alte state înconjurătoare mai puternice. Spre deosebire de Gabriel Tarde, care considera că imitaţia are loc din interior spre exterior, Lovinescu e de părere că, dimpotrivă, procesul are loc din exterior spre interior, de la formă spre conţinut. O dată adoptate, formele apusene ale culturii şi civilizaţiei, prin intermediul „forţelor revoluţionare", ele urmează a-şi crea un fond propriu. Reacţia junimistă însăşi a contribuit prin critica ei la desăvârşirea acestui fond. Procesul însă continuă, şi a face caz de ţărănism şi de întoarcere spre trecutul „romantic", sub pretextul „organicităţii" şi a specificului naţional, este a încuraja „forţele reacţionare" care frânează progresul. Chiar acordarea votului universal, în 1921, convine Lovinescu, este o formă fără fond, deoarece conştiinţa cetăţenească e ca şi nulă. Prin exercitarea formei, însă, această conştiinţă va apărea, mai devreme sau mai târziu, şi întrucât îl priveşte el era de părere că votul universal putea fi introdus încă din secolul precedent.

Este şi el de părerea lui Ibrăileanu că paşoptismul muntean, în special prin Ionel Brătianu şi C. A. Rosetti, mai puţin prin „agrarianul" Bălcescu, a făcut operă politică revoluţionară, in timp ce moldovenilor le-a revenit mai mult edificarea culturii. Deosebirile nu sunt însă esenţiale, în orice caz ele nu se explică decât prin tradiţia culturală ceva mai veche în Moldova şi nicidecum prin temperamentul regional. Un Alecu Russo, invocat şi de Lovinescu, şi-a format cultura în Apus, iar „tradiţionalismul" lui Kogălniceanu ia de fapt forma unei „simple expresii verbale", în fond marele om politic inovând adânc. „Copie a constituţiei belgiene, constituţia română de la 1866 nu reprezintă adevărata expresie a evoluţiei sociale" de atunci. Dar ea trebuie privită „sub aspectul necesităţii dictate de principiul vieţii sincronice a legilor de imitaţie". Maiorescu nu avea dreptate să o ironizeze şi nici Iorga să o declare drept „un bloc de negaţiune" faţă de trecut. Căci ce înseamnă trecutul?, se întreabă criticul invocând pe filozoful antic: „A şti, spunea Platon, înseamnă a-ţi aduce aminte". În privința constituționalismului, n-aveam de unde să ne aducem aminte, pentru că în trecutul nostru nu găseam decât absolutismul și ca atare trebuia să învățăm de la alții. În principiu, junimiștii au fost nedrepți, dar pe terenul artei au fost fecunzi. E un abuz însă, din partea tradiționaliștilor, să propună „barbaria" în locul civilizației apusene, mai ales când le lipsește spiritul critic, cum se întâmplă cu Nicolae Iorga. Poporanismul, numit de Lovinescu și „socialism moldovenesc", a avut meritul de a fi luptat pentru împroprietărirea țăranilor și pentru votul universal, dar nu a avut nici o influență asupra literaturii adevărate, pentru că „arta nu suportă restricțiuni dictate de sentimente sociale." Din punctul de vedere al artei, poporanismul e reacționar și „descinde direct din sămănătorism, cu circumstanța agravantă a unei închipuite obligațiuni morale a scriitorului față de țărănime." Reacționarism este apoi „a întoarce spatele orașului pentru a te uita la sat", ca și a „lega literatura unei țări, în plină revoluție burgheză, de clasa cea mai înapoiată sub raportul civilizației", de țărănime.

Evident, prin „revoluție burgheză", care după dânsul are loc numai de sus în jos, Lovinescu înțelege o „evoluție", oricât de repezi ar fi fost transformările sociale în cursul celor o sută de ani. Legea sincronismului i se pare a fi absolut normală.

Concluziile trase în planul dezvoltării literaturii, în lumina teoriei sincronismului, devin acum clare. Imitația formelor fiind fatală — însuși faptul de a „alege" implică imitația —, ea trebuie încurajată pe toate căile, în limitele bunului-simț, se înțelege. Că lucrul e firesc o dovedește faptul că literatura română „n-a refăcut fazele dezvoltării universale, ci s-a dezvoltat, revoluționar, pe baza sincronismului; fără să fi avut un clasicism, am avut un romantism, pentru că această mișcare europeană a coincis cu însuși momentul formației noastre literare". În consecință, momentul desprinderii definitive de folclorism și îndreptarea literaturii pe făgașuri moderne, după modele apusene, se impune numaidecât. Încă din volumul IV din *Critice* (1920) Lovinescu scria:

> „Nu putem, totuși, trăi literaricește mereu în umbra haiducilor, a hoților de cai, în care se desfășoară romantismul literaturii semănătoriste; nu putem asculta mereu poveștile lui Moș Gheorghe, ce pufăie din lulea „în lumina scăzută" a amurgului, își drege glasul spre a începe o veche poveste de demult, lungind-o și neisprăvind-o niciodată".

Cu tot punctul său de plecare greșit, cum se poate vedea dintr-un pasaj ca cel citat mai sus — din care se mai poate deduce că ideea urmărise pe critic mult înainte de a o formula într-o carte — teoria sincronismului a avut efecte binefăcătoare în epocă, atrăgând atenția asupra pericolului izolării mișcării literelor românești de curentele din afară. Firește, exagerările n-au lipsit și, consultând partea adversă, în special pe Ibrăileanu, ele se pot observa cu ușurință. Mai ales la unii dintre adepții lui Lovinescu, de pildă la B. Fundoianu, apare ideea cu totul exagerată a unei literaturi române care nu ar fi altceva decât o „colonie" a celei franceze. Însuși autorul sincronismului necesar s-a ridicat împotriva unor asemenea aberații, iar în *Critice*, IX, sub capitolul *Poezia nouă*, scrie:

> „Literatura română nu se prezintă deci ca o suprapunere de individualități, ci ca o sumă, ca o totalitate organică și armonică de însușiri etnice, virtuale în producția populară și realizate în poezia cultă... Între cei patru pilaștri (Eminescu, Creangă, Coșbuc, Caragiale), ai expresiei artistice a sufletului românesc se întinde rețeaua unei întregi literaturi reprezentative. Departe de a păși în pragul Europei cu mâinile goale, pășim nu numai cu posibilitățile unui suflet, original, și ca fond și ca formă; ci și cu afirmații categorice, solidare între ele, dar diferențiate în cromatica literaturii universale."

De fapt logica criticului este deosebit de strânsă, urmând într-asta foarte de aproape pe Maiorescu. Odată făcută disocierea între etnic și estetic, invocarea continuă a necesității specificului național în artă rămâne fără sens. Lucrurile sunt clarificate chiar din ultimul volum din *Istoria civilizației române moderne*:

> „Cât timp nu există un raport de reversibilitate între estetic și etnic, întrebuințarea etnicului ca principiu de valorificare estetică este așadar numai o armă de reacțiune împotriva sincronismului".

Din teoria sincronismului decurge la E. Lovinescu și ceea ce el a numit teoria mutației valorilor. Încă din 1907, așa cum se poate vedea în al doilea volum de *Critice*, punând câteva personaje imaginare — formă de practicare a impresionismului adoptată atunci — să discute opera lui Caragiale, lasă a se înțelege că trecerea timpului va răpi din interesul și farmecul artei marelui dramaturg și prozator. Societatea și, odată cu ea, oamenii, se schimbă, iar un Ghiță Pristanda, Ipingescu, Nae Cațavencu, Veta și Zița n-ar mai putea să intereseze peste cincizeci de ani decât ca documente de epocă:

> „Satisfăcându-ne cu atât mai mult cu cât ne găsim mai integral în ea, asimilăm literatura contemporană prin toate fibrele conștiinței: înțelegem deci, mai profund pe Eminescu decât pe Horațiu și pe Caragiale decât pe Plaut, în două sute de ani însă nici Caragiale și nici Eminescu nu vor mai corespunde sensibilității epocii. Emoțiunea estetică este, negreșit, o funcție variabilă, dar deviațiunile sale sunt relativ limitate: după două mii de ani citim încă cu plăcere comediile atât de locale și de sincronice ale lui Aristofan. Ceea ce astfel de opere pierd, cu vremea, din sugestia imediată, câștigă în însemnătate documentară; când va voi să zugrăvească aspectul atmosferei morale a începuturilor regimului nostru constituțional, istoricul viitorului va studia și opera lui Caragiale în care s-a fixat fizionomia epocii sale, tot așa cum s-a fixat în stânci urma faunei și a florei preistorice."

Curioasă atitudine sceptică la un cărturar format la izvoarele clasicismului antic! De fapt, chiar credința că au și operele soarta lor, că fenomenul literar contemporan este mult mai interesant și atrăgător l-a determinat pe profesorul de limbi și literaturi clasice să se devoteze total criticii moderniste, poate și ca un fel de compensație. Cel puțin întrucât privește opera lui Caragiale, devenită tot mai adânc înțeleasă și gustată de marele public, Lovinescu nu pare a avea dreptate. Cu toate precauțiile pe care și le ia, această atitudine care izvorăște dintr-un relativism estetic funciar — de negăsit la un înaintaș ca Maiorescu sau la un urmaș ca G. Călinescu — se manifestă abia perceptibil când îl surprindem apreciind schițele din viața militară ale maiorului Gh. Brăescu la același nivel, dacă nu cumva mai sus, decât cele ale lui Caragiale, ceea ce, evident, este o eroare.

Făcând critică impresionistă, lucrând adică prin reducerea operei la o idee esențială, E. Lovinescu este cel care introduce la noi formula unică, de obicei concentrată într-o metaforă și pusă la începutul sau la sfârșitul articolului. Prin G. Călinescu ea continuă să fie practicată până în zilele noastre. Așa cum dulgherul când ciopleşte grinda o fixează sub picioare, pentru ca la efortul lui muscular să se adauge forța de gravitație a pământului, tot așa valoarea operei unui artist, ca M. Sadoveanu, se realizează „prin convergența întregei naturi". Concluzia este pusă apoi fără ezitare: „La nici unul dintre povestitorii noștri, legătura dintre om și natură și condiționarea lor reciprocă nu ajunge însă la o fuziune atât de intimă ca la Sadoveanu." Goga nu a colaborat la *Sămănătorul*, dar se integrează acestei mișcări printr-o „poezie națională, ivită din împrejurări strict locale și cu mijloace estetice pur tradiționale." Cu toate acestea, poetul ardelean se diferențiază de „inestetismul" sămănătorist prin „notațiuni tipice de un realism pregnant" și prin „putința materializării ideilor abstracte". La Nichifor Crainic se observă „influența formală a lui Eminescu și a lui Coșbuc", dar e de regretat „cotropitoarea influență a lui Vlahuță sau, mai degrabă, similitudinea de atitudini". Ion Pillat „s-a împlântat în câmpul strămoșesc, între dealul și via Floricăi, între castanul cel mare si apa Argeșului". V. Voiculescu impresionează prin „posesiunea limbii,a unei limbi rurale, inedite și uneori inestetice". Prin tehnică, Blaga nu poate fi apropiat de tradiționaliști. El e mai curând un modernist, influențat de „expresionismul german, susținut și teoretic în *Filozofia stilului*, unde poetul recunoaște în arta modernă tensiunea interioară de a transcende lucrurile în relațiune cu cosmosul, cu absolutul, cu ilimitatul". N. Crevedia șochează prin „cruzime de vocabular, până la vulgaritate și inestetic." El nu a fost posibil decât după apariția *Florilor de mucigai* ale lui Arghezi. Înțelegerea marii poezii argheziene este magistrală, la E. Lovinescu, făcută prin aprofundarea principiilor maioresciene din *Comediile d-lui Caragiale*. E o mare prostie să se susțină că în *Tinca*, *Rada*, sau *Fătălăul* ar fi vorba de pornografie: „expresia, în adevăr violentă și uneori vulgară, e ridicată așa de sus în plan estetic, încât reziduul ei material dispare." Singura pornografie în artă, adaugă criticul, „e lipsa de talent; fără el, cele mai categorice declamații patriotice sau moraliste devin obscenități estetice". La Mateiu Caragiale e admirată „fosforescența decadentă a limbii", iar omul e văzut ca un „arici retractat, absență distantă, cu râie fanariotă acoperită de blazon bizantin". Lui Ibrăileanu nu-i găsise, în tot ce scrisese, „nici o indicație de sensibilitate estetică" și-l considerase „inapt" pentru expresia artistică. Totuși *Adela* este un roman de analiză foarte valoros, „străbătut de o poezie reală". În *Cartea nunții*, primul roman al lui G. Călinescu, e apreciată viziunea geologicului și a vetustății casei cu molii din ulița Udricanilor. Totuși erotica sportivă a lui Jim i se pare a produce „impresia unui placaj voit modernist". În fine, epica autobiografică a lui E. Lovinescu — căci criticul vorbește, în *Istoria literaturii române contemporane*, despre sine la a treia persoană — din *Viața dublă, Bizu, Firu-n patru, Diana*, chiar din eminescianele *Mite* și *Bălăuca*, vădește o unitate de ton, de psihologie involuntară a eroului, „pe temeiul inadaptării, adică a unei teme literare mai vechi, care, caracteristică sufletului moldovenesc, se poate identifica sub forma pasivității de la ciobanul fatalist din *Miorița*, până la literatura lui Mihail Sadoveanu și Cezar Petrescu sau, sub forma răzvrătirii, în eroii lui C. Stere".

O altă observație care s-ar putea face este și aceea că, mai cu seamă începând cu E. Lovinescu, istoria literară se confundă aproape cu critica, ceea ce era foarte puțin, sau de loc, cazul lui Nicolae Iorga. Lucrul se poate vedea cu ușurință chiar și numai din cele câteva exemple de mai sus, extrase, în marea lor majoritate, din *Istoria literaturii române contemporane*, ce ar putea trece foarte bine și ca o culegere de medalioane critice așezate într-o anume ordine. Atitudinea, dacă nu metoda, va fi păstrată, întreagă, și de G. Călinescu, în *Istoria literaturii române:* Numai așa se explică faptul cum, luându-se în discuție, sub unghiul estetic și critic, epocile revolute, istoricul literar a pus în lumină valori mai greu observate de alții.

Autocaracterizarea din *Istoria literaturii române contemporane* se potrivește întrucâtva și omului Lovinescu. Criticul era un temperament melancolic, ușor sceptic și inadaptabil, alegând însă cu hotărâre calea acțiunii dezinteresate, pusă în serviciul binelui public. *Schița biobibliografică* întocmită de el însuși și publicată în volumul omagial din 1942, sub semnătura „Anonimus Notarius", este un document impresionant. Fără vreun sprijin din partea oficialității, lipsit de orice onoruri academice, criticul de la *Sburătorul* a fost conducătorul unei instituții de mare răsunet în epocă. În propria-i locuință din strada Câmpineanu și în condiții infinit mai precare decât ale „Junimii" de altădată, E. Lovinescu a îndrumat un cenaclu literar cu efecte aproape tot atât de salutare. Era înzestrat cu o imensă capacitate de muncă și în ședințele de lucru avea incredibila răbdare de a asculta cu cea mai mare atenție tot ce se citea, indiferent de calitatea și proveniența manuscriselor tuturor solicitatorilor, foarte numeroși, impacientați, irascibili: „Așa cum ești sigur că intrând la ora cinci la oficiul poștal — scrie G. Călinescu — vei găsi la ghișeu pe același impiegat de serviciu timp de douăzeci de ani, intrând la E. Lovinescu, la aceeași oră, puteai fi sigur că-l găsești pe același scaun, la același birou." Criticul — cu casa deschisă oricui venea să-l cerceteze — aștepta pe „cei ce vin", cum spunea el, pe „lampadoforii" artei de mâine, pe care-i dibuia cu „nuielușa de alun“, în „ape subterane“. Unii dintre cei descoperiți de el, Ion Barbu, chiar Camil Petrescu, s-au înscris ulterior împotrivă-i, dar E. Lovinescu arată a fi privit totul cu îngăduință filozofică, rămânând totdeauna ferm în convingerile sale. Politică militantă nu a făcut, însă din punctul de vedere al activității sale a apărat democrația. Monografia în două volume închinată lui Titu Maiorescu și apărută în 1940, cu prilejul centenarului mentorului „Junimii“, a fost simțită de mulți dintre contemporanii lui și ca un manifest patriotic, într-o vreme când fascismul amenința valorile culturii la prăbușire.

Mult mai interesante decât romanele lui E. Lovinescu — rămase mai curând ca niște documente autobiografice ori numai curioase veleități — sunt cele patru volume de *Memorii*. Delectabilă prin ea însăși — Lovinescu fiind prin excelență un artist al condeiului, aplicat și perfect conștient asupra lucrului său —, critica vine să se completeze prin aceste scrieri de mare savoare intelectuală. Sunt apoi în ele pagini deosebit de sugestive privitoare la oamenii cu care autorul a intrat în relații, în primul rând scriitorii. Mai presus de toți rămâne interesant omul Lovinescu, extrem de lucid uneori, alteori gingaș infatuat, moralist superior, pamfletar superb, atins în treacăt de aripa scepticismului — mai ales în ultimul volum, *Aquaforte* —, cu conștiința morții și a zădărniciei, dar și a încrederii în triumful adevărului.

ADDENDA

Surprinde foarte mult faptul că MONICA LOVINESCU[1] — fiica marelui critic, ea însăși un eminent critic literar de astăzi, binecunoscută și apreciată superlativ de o parte a intelectualilor din breaslă, și chiar de un public mai larg (ce-i drept... urâtă de unii, așa cum se întâmplă în lumea noastră) ca o luptătoare împotriva comunismului din România, la postul de radio Europa

---

[1] MONICA LOVINESCU (n. la București în 19 noiembrie 1923, licențiată în litere, debutantă la *Vremea*, *Kalende*, *Revista Fundațiilor Regale* etc.) pleca la Paris în toamna anului 1947 și obținea azil politic, stabilindu-se pentru totdeauna în capitala Franței. A colaborat la mai multe publicații literare franceze ca și la reviste ale exilului românesc, devenind foarte cunoscută publicului din țară mai ales din 1962, prin emisiunile de la postul de radio Europa Liberă, cu *Actualitatea românească* și *Teze și antiteze la Paris*, făcând împreună cu VIRGIL IERUNCA (n. 16 august 1920 la Lădești j. Vâlcea, licențiat și el în litere la București, unde colaborase la *Timpul*, *Albatros*, *Vremea*, *Fapta*, *Kalende*, *Universul literar* etc. plecat la Paris din 1946) un „cuplu“ critic și politic perfect.

Cărți citite de noi până în acest moment (ianuarie 1996) de Monica Lovinescu: *Unde scurte*, I-V, (reluare și adăogire substanțială a unei prime ediții apărută la Madrid, Ed. Limite, 1978), Ed. Humanitas, 1990-1995; *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Gr. Cugler*, Cartea Românească, 1992. Și din Virgil Ierunca: *Fenomenul Pitești*, Humanitas, 1990; *Subiect și predicat*, Ibid., 1993.

La locul potrivit din lucrarea noastră, volumul ultim (al VI-lea) vom reveni asupra locului pe care îl ocupă în critica românească actuală Monica Lovinescu și Virgil Ierunca.

Liberă — publică, la Editura Minerva în 1993, niște „agende" ale tatălui său cu însemnări ce au, după a noastră părere, un caracter absolut personal și secret. Ele vor fi servit, probabil, ca un „aide mémoire", la redactarea unor pagini din excepționala *Aqua forte*, de exemplu. Aici însă ne apar crude de tot, grosolane, dezvăluind nu doar un spirit singuratic și un iremediabil mizantrop, un mare sceptic, cum cu dreptate s-a spus, ci un om de-a dreptul scârbit de comportamentul confraților întru literatură, un caracter ranchiunos, înnăcrit cu totul, suportând cu mari cazne prezența în cenaclu și în preajma sa această faună prin natura ei „iritabilă", foarte adesea infatuată la culme, fără menajamente față de amfitrionul dezinteresat și sincer căutător de talente pe care ar fi voit să le pună în lumină. Se știe ce înseamnă a fi un conducător de cenaclu în România — nu, nu în epoca Junimii, cu „boierii", cu „rafinații", „aristocrații" ieșeni din secolul trecut (las' că nici acolo, știm și asta, lucrurile nu mergeau tocmai perfect), ci în epoca dintre războaie și mai încoace — asaltat de mulțimi de veleitari într-ale condeiului, fiecare dintre ei considerându-se „cel mai dintre cei mai..." mândri de tot de ei înșiși, chiar dacă erau oameni cu carte, amestecați însă adesea și cu plebei de rând, scandalagii chiar, crezând că au dreptul să ceară totul de la „patron", ca de la Dumnezeu, mâncându-se între ei precum câinii. Este de înțeles, om fiind, conducătorul cenaclului își vărsa și el fierea în numitele „agende", ca în niște coșuri de hârtii pe care se întâmplă să le mai păstrezi totuși, de teama de a nu fi aruncat în ele cine știe ce observație de moment revelatoare, fără să-ți treacă prin cap că ele ar putea fi cotrobăite de cineva oricât de apropiat ție, necum să le facă publice prin tipărire. Căci, oricum, E. Lovinescu nu este Goethe sau Balzac, Victor Hugo sau Eminescu, de la care se obișnuiește, după ani și ani, să se dea la tipar orice petec de hârtie cu scrisul lor, indiferent cum și ce poate fi, siguri fiind de tot că picăturile impure nu pot întina oceanul. Gestul fiicei miră cu atât mai mult cu cât, din tot ce a dat ea însăși criticii și istoriei literare, reiese a fi o demnă păzitoare a memoriei tatălui, refuzând chiar drepturile de autor ce i se ofereau, ca moștenitoare — în devize, prin emisari dintre cei mai respectabili — când operele lui E. Lovinescu se editau din abundență în epoca totalitarismului ceaușist, pe care atât de mult îl ura, și pe drept cuvânt. Reiese și din decenta tăcere, în emisiunile de la postul de radio Europa Liberă, cât privește multele studii consacrate lui E. Lovinescu în ultimul timp, încât astăzi criticul de la Sburătorul concurează în mărime cu însuși G. Călinescu, pentru unii, lăsând în umbră pe un Ibrăileanu sau N. Iorga, în ochii multora din generația nouă. E drept, s-ar putea ca în vreun fel oarecare aceste note din „agende" (*E. Lovinescu, „Sburătorul". Agende literare*, Ed. Minerva, 1993) să lumineze istoria literară cât îl privește pe autorul *Civilizației române moderne*, al *Criticilor* și al *Istoriei literaturii române contemporane*, al *Memoriilor* etc. Însă, de exemplu, impresia de ușor antisemit iritat de prezența în cenaclu a prea multor evrei, la un moment dat, strică imaginea criticului în posteritate. În 12 noiembrie, 1923, i se pare a fi avut „o zi eminamente semită". În alte locuri, B. Fundoianu e numit în deriziune „maestru", inteligent dar și „obraznic", în chipul cum comentează specificul literaturii române, inexistent pentru el. Îi recomanda insistent pe Ion Călugăru, ca pe o revelație, care însă avea „o aparență tâmpă". Același Fundoianu e făcut pur și simplu „lamentabilă javră" (notă din 30 decembrie 1923), când vine vorba de articolul insidios al acestuia despre *Critice IX*. Ilarie Voronca, „candid și pueril" e mândru nevoie mare de revista sa „pur evreiască" *75 HP*. Un tânăr pe nume Robeanu îl asasinează cu vizitele lui la cele mai nepotrivite ore, răpindu-i timpul cu citiri din compunerile lui proaste sub orice limită. Stefan Roll i se pare a fi „o imbecilitate dadaistă", Al. Bilciurescu „un grăsun imbecil" și el. Chiar respectabilii Lazăr Șăineanu, „cu eternul lui dicționar" și Tudor Vianu, acesta prea interesat „de carieră“, nu sunt bine veniți. Cel de al doilea se arăta îngrijorat că prietenul Ion Barbu îl vorbea de rău pe la spate, i se părea „grav și tradiționalist“, în fond fiind „ostil, aproape poporanist“ și chiar „rasist“ (!) când îi aducea volumul său *Fragmente moderne* (20 febr. 1925; 2 aprilie 1926). Mai cruțați sunt în aceste „agende“, nu însă total, Felix Aderca și Camil Baltazar. Cu atât mai mult, parcă, nu sunt menajați ceilalți frecventatori ai cenaclului din str. Câmpineanu: „Aflu că Rebreanu îi comunică lui Cioculescu secretele redacționale ale *Mișcării* — de aici toate neplăcerile. Ce lichea!“ (10 nov. 1925). Și în alt loc: „Rebreanu e de o inconștiență!“ (2 febr. 1926). Vladimir Streinu este „veninos“ și „prezumțios“; împreună cu Ș. Cioculescu, „brunetieristul enragé“, cu aerul lui de „fecioară“ nevinovată, formează grupul numit „dioscurii“ și vor „să-mi dovedească că prin manieră Barbu e fără talent“ (10 și 11 mai 1924). Ion Pillat este „penibil și fals“ găsind că maiorul Gh. Brăescu „c' est vulgaire“. După lectura compunerii *Un erou* de Const. Kirițescu, notează aceste vorbe: „mă așteptam la un scriitor și am dat peste un tinichigiu.“

Cel mai rău încondeiați aici sunt tocmai Camil Petrescu și Ion Barbu — lucru interesant pentru istoria literară, relativ cu mult timp înainte ca ruptura cu cei doi să se fi produs (despre care însă lumea cea multă știe, în general, că sunt marile descoperiri ale lui Lovinescu). Spicuim din referirile la cel dintâi: „noros, sinistru și megaloman“; „se crede întotdeauna nou“; „m-am săturat de autor și de incurabila-i suficiență“; „pe cât de obraznic în succes, pe atât de laș în *défaite*: rețeta ultimă a *Sufletelor* (e vorba de piesa de teatru *Suflete tari*, n.n.) a fost de 13.000 lei... Toate pretențiile lui anticipate s-au dovedit fără obiect; i-au rămas evident numai egotismul“ (14 nov. 1923); „Camil Petrescu mai infatuat ca oricine“ (18 ian. 1925); „Camil Petrescu, odios, odios, odios!“ (26 aprilie 1926) etc. Despre Ion Barbu, însemnările dovedesc nu numai reaua impresie pe care i-o face omul dar, ceea ce miră mai mult, qvasi-totala incomprehensiune a operei: „Ion Barbu prelung! Îmi citește o poezie asupra câinelui Fox, o țigănie pitorească. Bardul ăsta e grotesc și poseur. E ortodox. Declară că bunicul lui era țigan, deci vrea să facă țigănie literară: singurul poet e Anton Pann. O derezonare continuă, deși mai mult de poză“ (8 aprilie 1924); „Barbu citește balada regelui Cripto și a laponei Enigel — cu succes, dar eu o înțeleg mai puțin“ (20 aprilie 1924); „Barbu iarăși! Îmi recită poezii balcanice și scabroase“ (3 martie 1924); „Barbu cu o poezie bizară, *Ou de Paște* (sic!)... și cu declarații multe; expune teoria lui Einstein“ (24 febr. 1924); „Barbu cu D-ra Hus și cu o poezie slabă despre „nunțile interioare“ (sic!) — În 13 mai 1924 Ion Barbu îi povestea amănunțit, plictisindu-l, „aventurile lui amoroase din Germania ce l-au dus din disperare la... eter și cocaină. După un ceas de bavardaj îmi spune că i-a murit logodnica! Model de sensibilitate! Dealtfel, e detracat și inconsecvent cu totul!“; „Barbu citește o poezie incoerentă care place. O rupe, „o declară idioată și pleacă. Tip anormal“ (31 mai 1924); „I. Barbu cu o poezie omosexuală“ (sic!); „Barbu cu poezia gasteropodelor complet refăcută“; „Barbu citește o poezie în care își asasinează eul (Edgar Poe). Hotărât fără valoare“ (ibid.); plimbându-se prin Cișmigiu (luni 7 iunie 1924), criticul are cu Ion Barbu o „lungă convorbire. Era după o „stupefiare“ (sic!) și îmi descrie senzațiile „drogei“ (sic!). O practică în comun cu Vinea“.

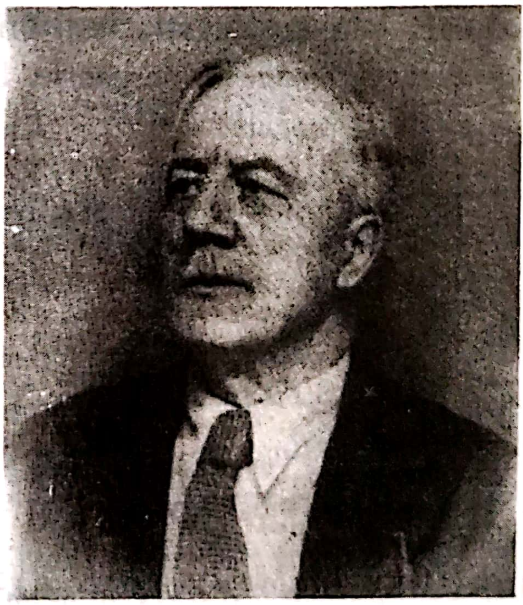
Oprim aici spicuirile de pe la începuturile „Agendelor“, suficiente, credem, spre a se vedea publicarea inoportună a acestor note cu caracter absolut secret, cu toate că Monica Lovinescu s-a distins în tot ce a scris prin curaj și franchețǎ, chiar dacă nu întotdeauna și cu justețe, la mijloc intrând vâltorile politice ale vremii noastre.

CÂȚIVA SCRIITORI DE LA „SBURĂTORUL“

În afară de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu și Ion Barbu — de care ne vom ocupa în capitole separate —, ceilalți scriitori afirmați propriu-zis de cenaclul *Sburătorului* și de Lovinescu sunt mai curând minori, în orice caz nu la înălțimea autorității marelui critic. De fapt, ideologie literară cuprinzătoare, modernismul lovinescian s-a exercitat mult în afara cenaclului din strada Câmpineanu. Lui E. Lovinescu i se datorează, într-o largă măsură, impunerea în fața opiniei publice, odată cu aprecierea dreaptă și pătrunzătoare a scriitorilor de prima mărime a epocii, precum: Rebreanu, Arghezi, Blaga, G. Călinescu însuși.

GHEORGHE BRĂESCU[1]

Între cei mai caracteristici, mai strâns legați de cenaclul sburătorist, este Gh. Brăescu (1871 - 1949), om cu o viață oarecum aventuroasă, participând, un timp, la „legiunea străină“ franceză, fost ofițer de intendență și începând a scrie la vârsta de 50 de ani, când se întorcea din prizonieratul din Germania. Schița de debut, *Vine doamna și domnul gheneral* (1918), descoperă dintr-o dată pe un continuator al lui Caragiale, cu materia lui Anton Bacalbașa, tratată cu mai multă finețe, dar cu aceleași mijloace în fond. Automatismele din lumea militarilor, cu mentalitate mic-burgheză, la urma urmei, observate în viața cazonă pe care o cunoștea bine de tot, dau un comic savuros: Pentru că se anunțase vizita generalului, garnizoana și întreg târgul de pe malul Dunării intră într-o fierbere nemaipomenită. Cei doi colonei rivali se împacă și întocmesc cu mare grijă „Ordinul la raport“, în timp ce colonelesele compun „Programul de masă“. Sergentul Potrocea e designat a „servi cu mănușile în mâini pe doamna Gheneral“, iar căpitanului Corbeanu i se ordonă să recite în fata înalților oaspeți



---

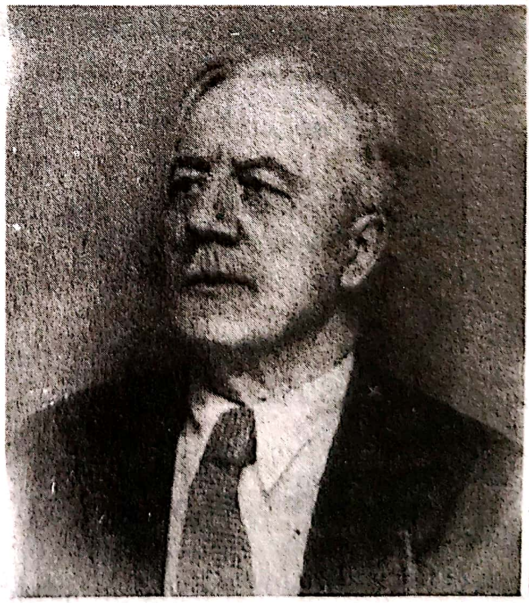
[1] BIBL. *Opere alese*, vol. I-II, E.P.L. 1962; N. Gherman, *Gh. Brăescu*, E.P.L., 1963.

CÂȚIVA SCRIITORI DE LA „SBURĂTORUL"

În afară de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu și Ion Barbu — de care ne vom ocupa în capitole separate —, ceilalți scriitori afirmați propriu-zis de cenaclul *Sburătorului* și de Lovinescu sunt mai curând minori, în orice caz nu la înălțimea autorității marelui critic. De fapt, ideologie literară cuprinzătoare, modernismul lovinescian s-a exercitat mult în afara cenaclului din strada Câmpineanu. Lui E. Lovinescu i se datorează, într-o largă măsură, impunerea în fața opiniei publice, odată cu aprecierea dreaptă și pătrunzătoare a scriitorilor de prima mărime a epocii, precum: Rebreanu, Arghezi, Blaga, G. Călinescu însuși.

GHEORGHE BRĂESCU[1]

Între cei mai caracteristici, mai strâns legați de cenaclul sburătorist, este Gh. Brăescu (1871 - 1949), om cu o viață oarecum aventuroasă, participând, un timp, la „legiunea străină" franceză, fost ofițer de intendență și începând a scrie la vârsta de 50 de ani, când se întorcea din prizonieratul din Germania. Schița de debut, *Vine doamna și domnul gheneral* (1918), descoperă dintr-o dată pe un continuator al lui Caragiale, cu materia lui Anton Bacalbașa, tratată cu mai multă finețe, dar cu aceleași mijloace în fond. Automatismele din lumea militarilor, cu mentalitate mic-burgheză, la urma urmei, observate în viața cazonă pe care o cunoștea bine de tot, dau un comic savuros: Pentru că se anunțase vizita generalului, garnizoana și întreg târgul de pe malul Dunării intră într-o fierbere nemaipomenită. Cei doi colonei rivali se împacă și întocmesc cu mare grijă „Ordinul la raport", în timp ce colonelesele compun „Programul de masă". Sergentul Potrocea e designat a „servi cu mănușile în mâini pe doamna Gheneral", iar căpitanului Corbeanu i se ordonă să recite în fata înalților oaspeți



---

[1] BIBL. *Opere alese*, vol. I-II, E.P.L. 1962; N. Gherman, *Gh. Brăescu*, E.P.L., 1963.

„drama *La icoană*“. Lumea se lustruiește, se văcsuiește, se scutură de praf și gătită cu ce are mai bun, așteaptă aliniată în fața pontonului o zi întreagă, sub o arșiță de iulie. Spre miezul nopții, se ordonă ruperea rândurilor în vederea scăldatului în Dunăre, și tocmai atunci sosește și vaporul care aduce pe doamna și pe domnul gheneral. Mijloacele comicului, dintre cele obișnuite, ușoare chiar, produc efecte apreciabile. Iată, spre exemplu, stilul ordinului la raport:

> „ROMÂNIA. Corpul XIX ARMATĂ, Divizia 40. Brigada 80, Regim. 160, *Ordin* la raport No. 8.754 din 21/IX/1910: Astăzi la ora 7,30 p.m. urmând a sosi în garnizoană domnul Gheneral, comandantul Diviziei 40-a, se ordonă:
>
> 1. Domnul Gheneral va sosi cu Doamna.
> 2. Trăsura regimentului va fi prezentă la debarcader, caii va avea copitele unse și coșul ridicat pentru a nu se umple de praf. Domnii ofițeri și capii de serviciu, în ghete de lac, chipiu alb și mănuși *glacé*, la dreapta pontonului pe grade și vechime, având în față soțiile dumnealor prevăzute cu flori pentru a le oferi (cine dorește) doamnei Domnului Gheneral“ etc.

Maiorul Boțan, din bucata cu același nume, este caragialianul „om cu noroc“, apărut acum în cadrele armatei. Fiind cam bătrâior în grad, se gândește să-și folosească tânăra și frumoasa nevastă în scopul avansării și, după câteva încurcături hazlii, izbutește. În *Legea progresului, Metodă nouă, Cele două școli* etc., apare fixismul cazon, comic prin el însuși, coloneii și căpitanii jurând pe toți sfinții că lucrul cel mai prețios din lume este „pasul prusian“, „metoda lui Massacrier“ sau numărătoarea *trei pe unu,* aceasta din urmă infinit superioară celei ce se numește *unu pe trei.*

În *De la popotă*, medicul regimentului încearcă a convinge pe superior că omul nu intră în categoria carnivorilor. Comandantul domină însă convorbirea și chestiunea rămâne în suspensie. Dialogul e făcut cu mare artă, apropiată de aceea din *Momente*:

> „— Domnule colonel, dar carnivor e leul, tigrul...
> — Și omul ce dracu este?
> — Omul e omnivor.
> — Ce ee?
> — Omnivor.
> — Păi ce, noi mâncăm oameni?
> — Ooo!
> — Pardon, ai zis omnivor...
> — Dar, domnule colonel...
> — Este?
> — Vai de mine, știe oricine, și găina...
> — Nici o găină, răspunde aici, nu umbla cu fofârlica...
> — Dacă nu mă lăsați...
> — Ca s-o întorci?... Ștrengarule... canibaliști, ai?...“

Evident, apare și escrocul, mai mult sau mai puțin simpatic. În *Ca la Galați*, căpitanul Vifor, fercheș și becher, comandă șampanie și delicatesuri în contul său și la urmă — spre uimirea camarazilor care n-aveau para chioară — flutură o hârtie de o mie de lei, convins fiind că gazda n-are de unde-i da restul. Crezut pe cuvânt de onoare, se face nevăzut, lăsând în urmă-i și amorul unei gâsculițe de provincie, care se îmbolnăvește de dorul lui. Fata e apoi descântată de o babă pricepută într-acestea și prozatorul se complace a nota cu meșteșug ritualul:

> „A stins cărbuni într-o ulcică nouă și cu degetele-i noduroase a tras fata pe deasupra sprâncenelor, pe la tâmple, în jurul gâtului, scuipând în cruce, șoptind tărișor:
>
> — Scoate-l, Doamne, din inima fetii, din mintea fetii, că e fără voia ta și fără știrea ei. Scoate-l, Doamne, pe ușă, pe fereastră, pe horn. Piei, drace, în pustiu, în întuneric!“

Cu totul deosebit de Vlahuță și chiar de Bacalbașa, de toți scriitorii din jurul *Contemporanului*, care voiau să atragă atenția față de tratamentul barbar al țăranilor în armată, să provoace compasiunea în cititor, Gh. Brăescu înfățișează pe soldatul simplu cu bonomie, spre a nu contraveni legilor schiței umoristice. Realismul rămâne însă întreg, cu atât mai convingător. În *Legea progresului*, un colonel vrea să demonstreze superioritatea „pasului prusian“ și pentru aceasta propune să se ia la întrecere cu un caporal care știa numai pasul învățat de la ofițerul său, spre a se vedea cine obosește mai repede. Spre groaza gradaților, care observau ce se întâmplă, colonelul începe să gâfâie, în timp ce bravul caporal îi dădea nepăsător înainte. Deznodământul e fatal:

> „Colonelul, cu ochii tulburi, cu spume la gură, îl mai întrebă o dată:
>
> — Obosiși, mă?
>
> — Nu, răspunse surâzând ironic caporalul, pot să merg până mâine!
>
> — Așaaa?! N-ai obosit, hai?!
>
> Și năpustindu-se ca o fiară, umplu de sânge, lovind cu pumnii la întâmplare peste figură, pe bietul caporal, care sta în poziție nemișcat, cu mâinile la vipușcă, așa cum îl învățase la batalion sublocotenentul Bujor Marin.“

E. Lovinescu, care avea să arate că romanul *Ion* al lui Rebreanu e cea mai bună demonstrație a falsității tezei sămănătoriste, aprecia mult modul cum era înfățișată psihologia țărănească într-o schiță a lui Brăescu intitulată *Țăranii noștri*. Drept recunoștință că soldații i-au dat o mână de ajutor la muncile câmpului, o femeie vine la comandantul regimentului și-i aduce în dar o găină. Acesta însă înțelege să-i ofere o sumă oarecare și nu mică îi este surpriza când țăranca începe a se tocmi din preț, ca la târg.

Gh. Brăescu a scris foarte mult și inegal. În afară de schițele din viața militară și umoristice în genere, publicate nu numai în *Sburătorul,* ci și în alte reviste din epocă (*Viața românească, Luceafărul, Gândirea, Adevărul literar și artistic etc.)* și adunate în volume succesive: *Maiorul Boțan* (1921), *Cum sunt ei* (1922), *Doi vulpoi* (1923), *Schițe umoristice* (1923), *Nuvele* (1924), *Schițe vesele* (1924), *Un scos din pepeni* (1926), *Alte schițe vesele* (1927), *La clubul decavaților* (1929), a scris piese satirice *(Ministrul)*, romane *(Moș Belea:* 1927, *Conașii:* 1935, *Primii și ultimii pași:* 1939, *Margot*: 1942) și un volum de *Amintiri:* 1937. Însă prozatorul s-a impus și a rămas numai ca autor de schițe. E. Lovinescu i-a intuit talentul din capul locului când scrie în *Istoria literaturii române contemporane:*

> „Totul îl indica, de altfel, pentru schiță: o viziune rapidă și posibilitatea de a o fixa printr-o notație strictă, pregnantă, definitivă. În cadrul unor scurte descripții epice izbucnește o mică acțiune dramatică printr-un dialog de o vioiciune, de un naturalism și de o valoare topică unică, din care, fără intervenția scriitorului, numai prin arma tăioasă a cuvântului, se fixează cu puncte de foc simplismul țăranului, șiretenia mascată sub aparența prostiei soldatului, volubilitatea parvenitului, frivolitatea ofițerilor tineri și suficiența găunoasă a superiorilor."

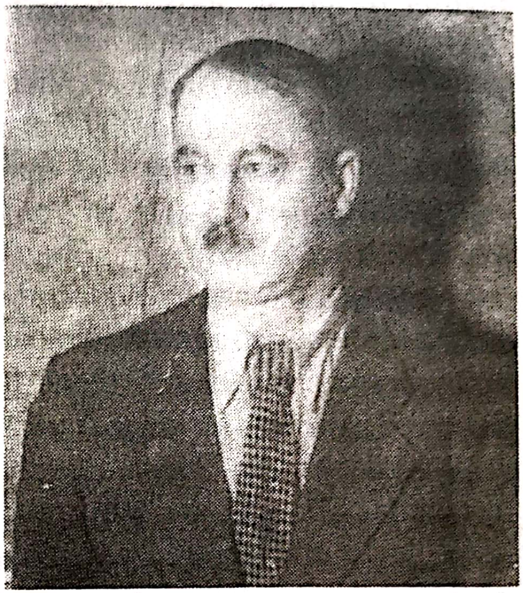
Dintre celelalte scrieri, rămân interesante doar *Amintirile,* prin sprinteneala expunerii de întâmplări trăite, prin ele însele atrăgătoare.

FELIX ADERCA

Un scriitor de o cu totul altă factură decât Gh. Brăescu este Felix Aderca (1891 n. 13 martie, la Puiești, j. Vaslui, — m. 12 decembrie, București, 1962)[1], pe numele adevărat Zelicu Traian Aderca, un lovinescian apărător aproape fanatic al modernismului, cu atât mai influent, cu cât colaborările lui s-au extins și la alte reviste, precum *Flacăra, Ideea europeană, Contimporanul, Biletele de papagal* ale lui Arghezi etc., în esență nu prea mult îndepărtate de ideologia

---

[1] BIBL.: *Sânge închegat... Note de război*, Craiova, 1915; *Domnișoara din strada Neptun*, Ed. Socec, 1921; Țapul, Ed. Viața românească, 1921; *Idei și oameni*, București, 1922; *Personalitatea și drepturile ei în artă și viață*. Cu o prefață de C. Rădulescu-Motru, București, 1922; *Moartea unei republici roșii*, București, Ed. Ancora, 1924; *Omul descompus*, roman, Ed. Ancora, Buc., 1925; Femeia cu carnea albă, Ibid., 1927, *Mărturia Unei generații*. Măști de Marcel Iancu, Buc., 1929; *Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic*, Ed. Ancora, Buc., 1929; *Aventurile d-lui Ionel-Lăcustă Termidor*, Ed. Ciornei, Buc., 1932; *Orașele înecate*, Ed. Vremea, Buc., 1936; *A fost odată un imperiu*, roman Buc., 1939; *Petru cel Mare, întâiul*



Sburătorului. Scrisul lui, foarte abundent — debuta încă din 1910 cu versuri simboliste, cu totul neinteresante acum, continua cu eseuri sociologice și estetice, apoi cu romane obiective, de analiză introspectivă, fantastice ori subtil satirice, și sfârșea cu o carte despre viața și opera lui C. Dobrogeanu-Gherea, publicată în 1947 —, este, luat în totalitate, opera unui experimentator, în mai multe domenii, mai mult reflexiv, nu o dată contradictoriu. În al său *Mic tratat de estetică* (1929), apără autonomia artei cu o înverșunare care a trezit rezervele lui Lovinescu însuși. De altă parte, în romanele *Moartea unei republici roșii* (1924) și *1916* (1936), pagini de epică subtilă și de neîndoioasă autenticitate — privitoare la împrejurările războiului, cunoscute îndeaproape autorului —, se îmbină cu un militantism defetist și numai anarhic umanitar. Aderența la ideile revoluției socialiste era prezentă în eseul *Idei și oameni* (1922), însă anarhismul își face tot mai mult loc și în cele din urmă prozatorul se arată cu totul absorbit de nonconformismul moral în sine, pledând în cărți ca *Țapul* (1921), *Omul descompus* (1925), *Femeia cu carnea albă* (1925) — atrăgătoare prin modul de configurare a obsesiilor, ca și prin certe pagini de poezie a erosului — pentru lipsa oricărei frenațiuni întrucât privește experiențele sexuale. Mai cu seamă în ultimul dintre aceste romane asistăm la un lung șir de experiențe erotice ale personajului principal Aurel, care, întovărășit de sluga sa Mitru, se dedă celui mai debordant senzualism cu putință.

Proza mai obiectivă, sobră, Aderca a practicat-o cu mai mult succes în prima parte a romanului *1916*, unde reconstituie luptele dintre trupele germane și cele române, aflate în retragere de-a lungul Olteniei — în rest cartea căzând în teze defetiste tulburi — și în *Domnișoara din strada Neptun* (1921). Mai ales în această ultimă scriere aflăm una dintre prezentările artistice deosebit de pertinente

---

revoluționar, constructorul Rusiei, Ed. Cugetarea-Delafras, 1940; *Revolta*, roman, Ed. Fundația Cultură și Artă, 1945; *C. Dobrogeanu Gherea. Viața și opera*, Ed. Casa Școalelor, 1947; *Amiralul oceanului Cristofor Columb*, Ed. Tineretului, 1958; *Patru ciudate întâmplări*, ESPLA, 1957; *Jurnalul lui Andrei Hudici*, Ed. Tineretului, 1958; *Un călăreț pierdut în stepă. Din vremea lui Petru cel Mare*, Ed. Tineretului, 1961; *Orașele scufundate*, cu o prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, Ibid., 1966; *Răzvrătirea lui Prometeu*, Ed. Ion Creangă, 1974; *Întâia călătorie în jurul lumii*, Buc., f.a.; *Stihuri venerice*, Craiova, f.a.; *1916* roman, Buc., f.a.; *Contribuții critice*, ediție îngr. de Margareta Feraru, Ed. Minerva, 1983.

ale lumii mahalalelor — temă frecventă la scriitorii dintre cele două războaie —, făcută în culori tari, fără sentimentalism. Personajul principal, Nuța cea „roșcată“, râvnită de un șir întreg de pretendenți, e făcută să moară strivită sub roțile trenului, într-un accident, atrasă magnetic de farul roșu al locomotivei, în ultima clipă, ca un fel de Ană Karenină plebee.

Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor, cu ceva din *Kir Ianulea* al lui Caragiale, împrumutând însă mai mult procedee din antiproza avangardiștilor, este un roman fantastic și ironic în același timp. Părăsind, când „i-a venit gustul“, spațiile astrale, „curba și timpul pe unde pribegea“, ca archetip, eroul descinde în București și se încarnează luând identitatea de Ionel Lăcustă-Termidor, chip de a demonstra hazardul apartenenței la o comunitate etnică și socială. Mult mai valoros este celălalt roman fantastic al lui Aderca, *Orașele înecate* (1936), ficțiune ieșită din imaginarea dezvoltării extreme a științei și tehnicii, în maniera lui Macedonski din *Oceania Pacific Dreadnaught* și, evident, a tuturor imitatorilor lui Wells. Contradicție sau ironie? Nu știi la ce să te aștepți de la instabilul și totuși lucidul scriitor care, antisămănătorist, când e vorba de Ardeal (*Moartea unei republici roșii*), simpatizează cu „citadinii“ unguri, în dauna românilor locuitori la sate. Căci în romanul în chestiune apare un București din anul 5000, monstru de civilizație și tehnică, unde omenirea își pierde atributele ei firești. Din cauza răcirii soarelui, atmosferei și apelor, lumea s-a retras în case de sticlă construite pe fundul oceanelor și trăiește o existență mai mult larvară. Tehnicienii savanți au fel de fel de propuneri, între care retragerea spre pirosferă ori, din contră, migrația pe alte planete, prilej pentru autor de a desfășura tot ce se poate imagina în această direcție. Impresia, surprinzător „sămănătoristă“ în ultimă instanță, se păstrează însă, în imaginea tot mai lipsită de vitalitate a urmașilor pământenilor, cu sângele tot mai diafan, cu membrele devenite inutile, chircite, terorizați de ivirea iminentă a sfârșitului speciei. Savanții Xavier și Whit sunt totuși pe punctul de a descoperi posibilitatea regenerării. Romanul se citește cu interes și poate constitui bune sugestii pentru amatorii care practică genul. De altfel, în ultimii ani, Aderca a scris câteva cărți destinate tineretului, în care domină imaginația și aventura: *În valea marelui fluviu* (1955), *Amiralul oceanului, Cristofor Columb* (1957), *Patru ciudate întâmplări* (1957), *Călărețul stepei* (1961) etc.

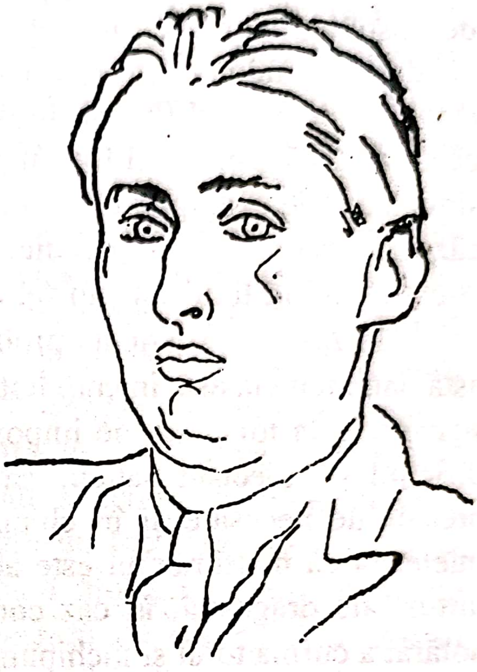
ANTON HOLBAN[1]

Un prozator mult mai talentat, unul dintre cei mai mari, mai profunzi din epocă — dacă nu ținem seamă de întinderea operelor — este Anton Holban (n.

---

[1] BIBL. *Parada dascălilor (Romanul lui Mirel, Parada dascălilor, Halucinatii)*, prefață de Paul Georgescu, E.S.P.L.A., 19581 *Opere*, vol. I, studiu introductiv, ediție îngrijită și bibliografie de Elena Beran, Buc., Editura Minerva, 1970; *Jocurile Daniei*, Ed. Cartea Românească, 1971; Mihai Manghiulea, *Introducere în opera lui Anton Holban*, Ed. Minerva, 1989.

10 febr. 1902, Huşi — m. 15 ian. 1937, Bucureşti). Era nepotul de soră al lui E. Lovinescu, îşi luase licenţa la Paris şi funcţionase ca profesor de franceză la Galaţi, Constanţa şi seminarul de la Cernica, lângă Bucureşti. Colaborase, în afară de *Sburătorul*, la *România literară*, *Azi Vremea*, *Revista Fundaţiilor*, şi se făcea cunoscut prin *Romanul lui Mirel*, apărut în 1929. Acesta, împreună cu alte două, *O moarte care nu dovedeşte nimic* (1931) şi *Ioana* (1934), la care se adaugă suita de portrete din *Parada dascălilor* (1932) şi nuvelele apărute postum în volumul *Halucinaţii* (1938), descoperă un analist proustian întru nimic mai prejos decât Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu. S-ar putea spune chiar că talentul înnăscut al romancierului l-ar fi aşezat printre cei mai originali scriitori români, dacă moartea prematură nu l-ar fi împiedicat să-şi desăvârşească opera. Şi aşa însă ea rămâne plină de semnificaţii şi sugestii în sensul unei posibile şi necesare dezvoltări a romanului românesc de analiză.



Romanul lui Mirel e încă stângaci, juvenil, desfăşurând teribilităţi de adolescent, în mediul unei familii burgheze respectabile, când lucrul acesta mai era încă posibil. Ceea ce trebuie remarcat de îndată e faptul că eroul principal e o proiecţie autobiografică şi că asupra lui se îndreaptă introspectiv toată atenţia scriitorului, ca spre a descoperi oscilaţii şi slăbiciuni, complexităţi sufleteşti, ascunse sub masca de bravadă a tânărului. În consecinţă, în celelalte două romane, originalitatea se realizează prin renunţarea aproape totală la descrierea mediilor şi prin alunecarea într-un fel de jurnal de analiză a trăirilor interioare ale eroului, autobiografic neapărat.

În *O moarte care nu dovedeşte nimic* — povestit la persoana întâi, ca pentru a evita orice abatere de la „autentic" — Sandu iubeşte pe Irina. Ca un alt Ştefan Gheorghidiu, concentrat însă exclusiv asupra tribulaţiilor sale amoroase, eroul se apucă să-şi facă analiza infinitezimală a sentimentelor, gelozia retrospectivă sau anticipativă, ocupând, se înţelege, primul loc. Într-atât de mult se concentrează totul în jurul personajului principal, încât nici măcar nu ne putem da seama dacă Irina este o fiinţă cât de cât superioară, dacă intenţiile ei matrimoniale izvorăsc din iubire sinceră şi chiar dacă măritişul ei cu un altul, în cele din urmă, s-a făcut din exasperarea provocată de partenerul atât de dificil, sau pur şi simplu din comoditate şi plictiseală. „Defectul" acestui minuţios jurnal, lipsa lui de „obiectivitate", ar sta într-un soi de misoginism, mai bine zis în pretenția bărbatului superior de a fi iubit de o femeie pe măsura lui, lucru ce, evident, nu intră în mecanica amorului, care, oricum, ține de categoria instinctelor, a condiției naturale a omului. Culmea este că, aflând că Irina s-a sinucis, aruncându-se într-o prăpastie, la munte, analistul nu apare zguduit, atât de obstinat, cum este, în căutare de ceritudini absolute. „Poate a alunecat“, se gândește el îndoindu-se din nou, suferind de gelozie postumă, ca în *Albertine disparue* de Marcel Proust. În dezvoltarea aceleiași logici, s-ar putea presupune că chiar dacă eroul ar fi fost în posesia unei dovezi precise, o scrisoare lăsată de sinucigașă de exemplu, el ar fi continuat să se automistifice. În acest caz, s-ar fi căzut în caricatură și parodie. Autorul este însă un grav și evită asemenea situații, lăsând totul într-un fel de suspens.

În *Ioana*, experiența-problemă e reluată în termeni oarecum diferiți. De astă dată, femeia este în chip hotărât o ființă superioară, neobișnuit de cultă (deși suspectată la tot pasul de impostură), foarte frumoasă, iubindu-l nemăsurat pe dificilul și indecisul Sandu, care totuși o iubește, la rându-i, enorm. Cu toate precauțiile necesare și în chipul cel mai decent cu putință, Ioana îl face să înțeleagă că matrimoniul este absolut indicat pentru a pune capăt nesfârșitelor torturi ale dragostei, în caz contrar fiind decisă a se da altuia. Atunci eroul, hotărât a curma totul și închipuindu-și că acesta este leacul, o lasă să ducă gestul la îndeplinire. Evident, cei doi ajung la concluzia dureroasă că nu pot trăi unul fără celălalt și se împacă din nou. Însă faptul de a fi fost înșelat, fie și cu încuviințarea lui, răscolește din nou gelozia eroului, care se întreabă necontenit cine ar putea fi vinovat de toate astea. Atâta învârtire, oricât de subtilă, în jurul chestiunilor amoroase din viața unor burghezi „fini“, care parcă nu mai au timp pentru alte preocupări, ar putea sfârși prin a plictisi pe cititor. Însă Anton Holban pare a ținti mai sus, punând „experiența“, sub semnul condiției umane, a vieții și a morții, văzând în scris un act de eliberare a unor trăiri ce se cer neapărat descătușate.

Că este așa o dovedesc celelalte compuneri, mai fragmentare, dar mai puțin amenințate de convenții, scoase parțial de sub imperiul erosului inanalizabil, redus de poeți la un misterios „nu știu ce și nu știu cum“. În *Parada dascălilor*, ieșită din experiența profesorului perindat pe la diferite licee, ne întâmpină o suită de schițe făcute după natură: detaliul fizic revelator, maniile, ticurile belferești, meschinăria, incultura, suficiența, timiditatea ascunsă sunt gesturi degajate stângaci, uneori veselia mic-burgheză, joasă, toate făcute nu cu intenția caricaturii — cum era tradiția moștenită de la clasici —, ci cu îngăduința pentru o umanitate strivită, ratată intelectual, abrutizată uneori, date fiind condițiile precare în care își execută profesiunea, ce ar trebui să poarte pecetea nobleței. Portretul dascălului Dicea, spre exemplu, arată o emoționantă, autentică duioșie față de natura umană; cu aceeași îngăduință este privită și platitudinea simpatică a unui părinte Bartolomeu. În fond, acest lanț de portrete se susține prin aceeași notație exactă, de jurnal gidian riguros. Extrem de caracteristică din acest punct de vedere este bucata intitulată *Halucinații*, unde profesorul imaginează viitorul burghez al elevelor din fața sa, pentru moment aflate la faza pubertății, înclinate sincer să acorde toată simpatia lor Hermionei și Andromacăi, eroinele raciniene despre care era vorba la lecție. În *Melancolii de Sfântul Dumitru* sau în *Cu Tanți la Muncel*, lucidul analist al autenticului este dublat de un senzitiv din familia simboliștilor, cuprins de melancolia despărțirii de lucrurile umile în care rămâne un rest din existența sa, de teroarea trecerii ireparabile a timpului ce lasă în umbra-i un peisaj cu un sat turcesc pe malul mării, veșnice fiind numai mormintele etc. În *Chinuri*, lucidul extraordinar este incapabil să se întristeze la moartea soției. (Meursault din *L' Etranger* al lui Camus pare presimțit). În minte-i se derulează necruțător filmul vieții conjugale, începută poetic și sfârșită îngrozitor de prozaic. Nu e vorba de un egoism metafizic, ci de egoismul omenesc pur și simplu, de o realitate sufocantă. Abia când intră în casă și vede după ușă pantofii scâlciați și stropiți de noroi ai moartei, eroul izbucnește în plâns. Obsesia morții apare în mai multe rânduri la prozator. Într-un loc (*Halucinații*), el se imaginează, macedonskian, trecut din viață, notând probabile comportamente ale cunoscuților în fața evenimentului. În *Conversații cu o moartă*, analistul introspectiv strivește florile de pe mormântul aceleiași Irine, continuând postum dialogul în jurul geloziei. În *Bunica se pregătește să moară* — o mică a sa capodoperă, cum s-a mai spus —, tânărul descoperă pe sub gesturile obișnuite ale bătrânei de optzeci de ani, aparent împăcată cu ideea dispariției dintre cei vii, „frica" de moarte, a tuturor și a lui, care, ca într-o presimțire, se oferă s-o însoțească în lumea tenebrelor.

Experiența lui Anton Holban, nefinisată din pricina curmării bruște a vieții prozatorului, se explică neapărat prin încurajarea, în cenaclul *Sburătorului*, a romanului de analiză; ea constituie încă un punct de plecare pentru viitoare creații de acest fel. Criticul observase cu adâncime virtuțile scrierilor nepotului:

> „Intensive, ele nu prind nimic din aspectele extensive ale vieții, ci se scufundă în propria suferință. Lumea din afară nu există decât doar sumar... Cum nu povestește niciodată nimic, ele sunt (mai ales *Ioana*) statice, acumulative, sfredelind cu încăpățânare o stare sufletească morbidă, insolubilă."

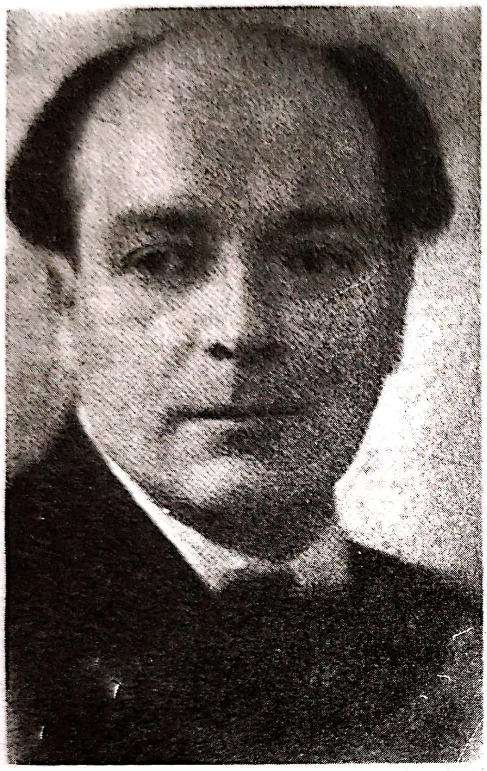
MIHAIL CELARIANU

Romane pe subiecte erotice, mai bine zis de experiențe sexuale, ca și în cazul lui Felix Aderca — răspunzând, după toate aparențele, anumitor cerințe frivole ale epocii — scrie și Mihail Celarianu[1], (n. 1 aug. 1893, București — m.

---

[1] BIBL. *Inima omenească*, Poezii, cu o prefață de Perpessicius, E.P.L., 1966.

1935, București), în *Femeia sângelui meu* (1935) și în *Diamant verde*. În primul se povestesc, uneori cu luxul de amănunte știut, scandaloasele relații ale poetului Emanuel Glineanu nu numai cu femeia pe care intenționa s-o ia de nevastă, dar și cu sora mai mică și precoce a acesteia, cu mama lor și, în cele din urmă, cu o mătușă, toate niște franțuzoaice de la Paris. G. Călinescu găsea interesantă psihologia galică, unde frivolitatea cedează în cele din urmă intereselor consolidării familiale, femeile în chestiune renunțând, fără complicații, în favoarea celei care trebuia să devină soția eroului. Mai înainte, patronul cenaclului, Lovinescu, găsea „mare artă“ chiar și în „scenele cele mai îndrăznețe, ca posesiunea mamei în chiar prezența fetei“. Argumentul criticului era cel cunoscut, anume că „numai lipsa de talent e imorală“, afirmație care, cel puțin în cazul de față, rămâne totuși discutabilă. Apreciată de Lovinescu era și o proză umoristică, în linia caragialiană, *Polca pe furate*, de un comic destul de facil însă, bazat mai cu seamă pe analfabetismul lichelelor de mahala, ale căror scrisori, puse cap la cap, formau substanța compunerii. Mihail Celarianu debutase însă ca poet, încă din 1913, cu poeme pe concepte religioase, clarificându-și apoi lirica în cenaclul *Sburătorului*, în direcția unui patetism suav, cântând pădurile, anotimpurile, parcurile autumnale:



Hlamidele-nserării se lăsau;
Havuzul gol, copacii goi, învinși,
Foi roșii peste brazde coborau,
Arzând acolo jos, cărbuni aprinși.
(Parcul mort)

Nevrozele singurătății arată o sensibilitate înrudită cu Bacovia:

E frig în casa mea, pereții goi...
Un Christ atârnă-n umbră, răstignit,
Un luger veghează-ngălbenit
Și straniu, pe mormântul lui de foi.
(Nevroza)

Volumul *Drumul, Poesii* (Ed. Casa Școalelor, 1928) indică chiar o specializare în direcția cântării florilor, prin bucăți intitulate anume: *Nalba*, *Tufănelele, Petunia, Macul, Mușcata, Floarea-soarelui, Crinul, Violetele, Nu mă uita, Chiparoasa, Garoafele, Trandafirii, Liliacul,* adevărat *herbarium,* fără prospețimea și fiorul lui Anghel, pe ale cărui urme calcă. Cu greu se poate reține câte o strofă:

Nuferi albi, candele reci, stilizate,
Triști pentru ultima vieții paloare,
Grei pentru-albăstrele pleoape-n iertare,
Albi pentru alba plutire-n morți scufundate.
(Nuferii)

Într-o culegere intitulată *Flori din grădini streine,* M. Celarianu traduce cu remarcabil talent din marii poeți francezi: José Maria de Hérédia, Victor Hugo, Francis Jammes, Stéphane Mallarmé, Ana de Noailles, Henri de Régnier.

CAMIL BALTAZAR

Poetul preferat al criticului de la *Sburătorul,* mai ales după ce fusese părăsit de Camil Petrescu și de Ion Barbu, rămânea Camil Baltazar (pseudonimul lui Leibu Goldstein, n. 25 aug. 1902, Focșani — m. 27 apr. 1977, București)[1], cu care își găsea afinități temperamentale. Mărturisirea devine interesantă și pentru modul cum e concepută critica impresionistă:

> „L-am susținut cu insistență, nu din prietenia care închide ochii, ci, probabil, din recunoașterea în literatura lui a expresiei formulei mele poetice, întrucât, ca și orice cititor de artă, criticul se caută pe sine și nu e satisfăcut decât când se găsește. Figurația, muzicalitatea cu reveniri de cantilenă, elementul sugestiv, tonalitatea medie, elegiacă, învinsă de „jale“ și „duioșie“ moldovenească, conveneau și formulei simboliste și temperamentului meu elegiac, contemplativ, esențial moldovenesc.“

Într-adevăr, caracterizarea de mai sus se potrivește întru totul poetului, poate chiar mai bine decât criticului, care se identifica afectiv cu autorul *Vecerniilor* (1923), *Flautelor de mătase* (1924), *Reculegerilor în nemurirea ta* (1926) și *Biblicelor* (1926). Celelalte volume, *Strigări trupești lângă glesne* (1927), *Întoarcerea poetului la uneltele sale* (1934) sau *Tărâm transcendent*

---

[1] BIBL. *Versuri,* cu o postfață a autorului, Buc., E.S.P.L.A., 1957; *Soare pe zăpezi,* E.P.L., Buc., 1965; *Întoarcerea poetului la uneltele sale,* E.P.L., Buc., 1967; *Contemporan cu ei, amintiri și portrete,* Buc., E.P.L., 1962; *Scrisori către Camil Baltazar,* studii și documente, E.P.L., 1965.

(1939) par mai puțin reprezentative, prin anume tendințe de încifrare ermetică a versurilor. (Curios: într-o postfață la ediția de *Versuri* din 1597, târziu de tot deci, poetul, oportunist și el ca toți cei de atunci, pare a se lepăda de tutela criticului care îl aprecia atât de mult, acum rău văzut de comuniști, afirmând, între altele, că el, Camil Baltazar, intrat în cenaclul *Sburătorului* în 1921, l-ar fi pus în curent pe maestru cu poezia modernistă, lucru destul de greu de crezut).

Camil Baltazar rămâne unul dintre cei mai tipici practicanți a ceea ce s-a numit și se mai numește încă poezie de notație. Termenul a devenit aproape inutilizabil, dată fiind abundența unei astfel de poezii în zilele noastre, și cu greu poate opera diferențierile necesare. Revenit asupra propriei creații, în postfața de care pomeneam, o mai numește și „poezie trăită“, explicitând:

> „Atunci când am trăit din plin un sentiment, l-am exprimat cu intensitatea corespunzătoare. În unele cărți ale mele doream cu ardoare prietenia, năzuiam să cunosc sau să trăiesc dragostea. Aceste felurite, gradate sentimente le-am zugrăvit în versuri ca atare, întocmai. Abia când am trăit cu adâncă frământare aceste nobile simțăminte omenești, le-am înfățișat cu coeficientul de emoție corespunzător“.

Oricum ar fi, Camil Baltazar are meritul pionieratului în acest gen de poezie, cum și o capacitate de spiritualizare „de înălțare armonioasă“ — cum spunea Lovinescu — pe temeiul imaginilor atât de legate de real, încă neegalate, în orice caz originale. De fapt — așa cum observa și criticul —, poezia lui Camil Baltazar ar reprezenta o sinteză fericită dintre notația plastică, precisă, a lui Camil Petrescu din *Transcendentalia* și atmosfera din versurile lui Bacovia, „două maniere aparent contradictorii: pe de o parte, atmosfera interioară presupune elemente de sugestie muzicală, fluiditate, repetiri până la obsesia verbală, obscuritate voită; iar pe de alta, notația precisă, plastică, nouă, trage lucrurilor dinafară un contur definit“. G. Călinescu găsea că avem, de-a face cu poezia mai stilizată a ftizicilor, Camil Baltazar nefiind însă un bolnav, precum un Iacobescu. În același sens vine și opinia lui Vladimir Streinu, care observa „blândețea luminoasă a sanatoriilor de ftizici, în care degradarea energiei vitale se ascunde sub acel știut optimism simptomatic, dezvoltat însă (de C. B., n.n.) în aspirația de a trăi purificat“. Tipice sunt, de pildă, *Tristețile de ftizic*, din grupul *Vecerniilor*:

Vecinule de pat,
În astă-seară să faci lampa mai mică,
Și când va fi de-a binelea înnoptat,
Îți va spune glasul meu pe de-a-ntreg
Tot ce în nopți de chin încețoșate
Te-m lăsat să bănui,
Cuvinte frânte de jale și printre dinți zdrumicate...

suavitățile transparente și fluide din *Litanii de sidef,* în aceeași culegere:

Și-n dimineața cu albuș de zări curate,
În apa care-a prins pojghiță de plâns de ciută,
S-a rupt din mine sufletul, plecat să-și spele rănile
Cu luminiș de boare sidefată și tăcută.

În *Primăvara*, apare peisajul bacovian suburban sau de târg provincial. În jurul flașnetarului s-au adunat copii desculți, iar poetul își invită „prietena bolnavă“ pe scăunașul din „cerdacul iedărat de umbre jucăușe“. Apar și țigăncile pe la porți, cu „ghioc meșteșugit“. Totul e muiat într-o lumină vagă, lâncedă, și versul pare mai curând neglijent:

Afară soarele spune străzilor povești de lumină,
Și-n târgușorul singuratec și tăcut
Azi chiar flanșeta mai dezghețat răsună.

Poezia unui han vechi e notată în stilul cel mai antisadovenian posibil. Este un „han răpănos“, care, cu ferestrele lui întunecate și oblonite:

Pare un hoț care s-a ascuns să chibzuiască
Pe cine ar mai avea de omorât și jefuit.

Fiindcă hangiul „e bătrân și olog“, hanul e îngrijit de o „fată slută“, care când vrei s-o mângâi „se uită zbanghiu“. Interiorul e insalubru, maladiv:

Odăi putrezesc sub strat de igrasie
Cu așternuturile de mult neprimenite,
Și deasupra Maica Domnului (în stampă)
Doarme șezând stângaci cu brațele obosite...
(*Han vechi*)

Când abordează „teme clasice“, versul lui Camil Baltazar devine mai suplu, șlefuit și bine cadențat, ca în *Armonie planetară* (ciclul *Reculegeri în nemurirea ta*):

În miez de noapte, liniștea fu dangăt pur
De harfe și desăvârșiri astrale;
Planetele rotiră împrejur
Adâncă despletire de petale.

Să fii așa cum seara ceea mi te-a-nchis,
În gravă armonie de planete;
Iar amintirea fie-un paradis
Cu clopote de învieri încete.

Mai indicat decât Corneliu Moldovanu și alții, întrucât privește inspirația biblică, Camil Baltazar sublimează senzualismul erotic, împrumutând accente din cărți vechi, dar aducând totul la expresia cea mai modernă. Bunăoară în *Sulamita*:

Neagră sunt, dar țâțele-amândouă,
crescute în fierbintele amarul gust,
rotunde-n feciorescul lor olocaust,
așteaptă mâinile-ți ca dimineața-n rouă.
Și trupul tău l-aștept cu umbra lungă
trupu-mi umbra trupului să ți-o ajungă.
Neagră sunt și pulpa mea de smoală,
șoldul cald și umerii lăute,
m-aș da ție toată goală,
fericită în rușinea coapselor durute.

Remarcabilă este apoi și această irupțiune de lumină și muzică în lucruri, din cântecul lui *Miriam:*

Lasă-ți greu pe harfă genele,
Ochi închiși pe calde strune,
Ș-or veni fecioarele-n alenele
Legănări de vânt pe dune.

Mâinile închise apoi în cuiburi vor tăcea,
Ceru-o fi asemeni harfelor tăcute.
Și fecioarele în juru-ți vor avea
Câte inime atâtea alăute.

Regretabil este faptul că, în ultimele ediții, Camil Baltazar își rescrie pe alocuri poeziile, cu un talent net inferior celui din epoca lui de glorie, repudiindu-și penibil maestrul, cum am mai spus.

*

Alți frecventatori ai cenaclului lovinescian sunt mai neînsemnați, deși criticul le acorda, uneori cu prea mare generozitate, laude. La CICERONE THEODORESCU (n. 1908)[1], de astă dată cu dreptate, aprecia poezia rece din *Cleștar*, pentru faptul că poetul face artă „din însăși rezistența materialului întrebuințat“, mai încolo judecata de valoare pierzându-se în imprecíziuni impresioniste: „arborescențe acvatice izolate prin geamul rece al globului de sticlă.“ Și Cicerone Theodorescu a aderat la poezia oportunistă proletaristă.

---

[1] BIBL.: *Versuri*, E.P.L., 1966, Prefață de D. Micu; *Viața în oglinzi*, Ed. Eminescu, 1970.

Prin același subiectivism, de patron de grup, se explică și aprobarea lui DAN PETRAȘINCU (n. 1910), ca un ascuțit psiholog în linia lui Dostoievski. De fapt însă, în *Sângele* (1935), *Monstrul* (1937), *Miracolul* (1939), *Jungla* (1940), romancierul produce o literatură de serie, cultivând senzaționalul în direcția „cazurilor“ morbide, ca acela al nebunului luetic și criminal din *Sângele* sau al incestului povestit în *Monstrul.* Aceleași recrudescențe ale naturalismului, cu adaos de freudism în tratarea diferitelor eredități maladive, fără adâncime, găsim și în nuvelele din volumele *Omul gol* (1937) și *Omul și fiara* (1941). După 1944, prudent, el abordează studiul *Un mare poet al libertății: Alexandr Serghievici Pușkin* (1949) — în 1942 mai publicase un altul, *Edgar Poe, iluminatul* — după care migrează în Italia, își reia numele cel adevărat, Angelo Moretta și se consacră, asemeni lui Mircea Eliade, studiului istoriei religiilor, fără desigur anvergura autorului lui *Maitreyi.*

*

Între poeții lansați de E. Lovinescu la „Sburătorul“ mai proieminent ne apare astăzi — după insistentele exegeze barbiene apărute între timp — SIMION STOLNICU (pseudonim ales de critic pentru Alexandru Botez, n. la 6 nov. 1905, la Puchenii-Moșneni, j. Prahova — m. la 26 nov. 1966, la Gura Beliei, j. Prahova)[1], de meserie profesor de franceză (la București, Ploiești, Câmpina, Comarnic...) cu o operă restrânsă, relativ, la volumele *Punct vernal* (1931 — prefațat de E. Lovinescu), *Pod eleat* (1936) și un al treilea cu „titlul imposibil“ — cum spune Ov. S. Crohmălniceanu, v. *Bibliografia generală* de la finele acestei lucrări — *Șerpuiri între lut și torțele de aur,* apărut postum, în 1973 (la Editura Minerva, cu o prefață de Vladimir Streinu). Modernismul lui Simion Stolnicu rezultă din ambianța barbienilor autohtoni, dar și din aderența la poezia franceză postsimbolistă, cea rimbaldiană îndeosebi (poetul făcuse în 1938 un scurt stagiu de perfecționare în Franța). Iată o strofă din *Punct vernal*:

Lebădă, coboară cu plutirea ta
În iezerul liniștei viitoare!
Lebădă cu gâtul cum tulpină de floare
Nu s-ar răsuci orice cunună ar da.
(*Litania lebedei*)

Sau, tot din prima culegere, aceste versuri dintr-un *Autoportret*:

Sunt copilul negrelor claviaturi,
Melodios precum e cinteza din păduri.
Pentru a schimba lesne fugarii de vis
Ai diligenței spre nenoroc deschis,
Știu desfolia elegii de Hinduși,
Ori deopotrivă albe mănuși.

---

[1] BIBL.: *Punct vernal*, Ed. Cartea Românească, 1933; *Pod eleat*, Ed. Fundațiilor Regale, 1936; *Șerpuiri între lut și torțele de aur*, Ediție îngr. de Simion Bărbulescu, cu o prefață de Vladimir Streinu, Ed. Minerva, 1973.

Există la poetul prahovean și atracția spre macabru:

Pe abanos, în loc de bibelouri,
Se rânduiesc cranii foarte dese,
Și mestecând tutunul de nervi din cavouri,
Țin isonul când greierul nu-l țese.
(*Dans macabru*)

Cum lesne se vede, poetul este relativ ușor de „descifrat" în hermentismul său, îndeajuns de epigonic prin raportare la Ion Barbu și la poezia franceză a începutului de secol, neasimilată complet și convenabil totuși, fără acea indicibilă armonie a contopirii irealului cu concretul pe care o aflăm la Paul Valery, de exemplu. Însă prezentarea lui în prefața de la primul volum, de către criticul său, ne apare destul de meșteșugit sibilinică: (Culegerea) „nu reprezintă numai echinoxul talentului său, ci însuși echilibrul între avânt și stilizare a tinerei noastre generații poetice". Azi știm, mai ales după publicarea „Agendelor" că E. Lovinescu gusta și înțelegea cu multă moderație pe ermetici, în frunte chiar cu Ion Barbu. Ov. S. Crohmălniceanu (v. op. cit.) află în *Pod eleat* o „lungă meditație susținută de o luxuriantă imagistică", fără totuși „sensuri speculative interesante". Modelul destul de îndepărtat al compunerii pare a fi în *Cimitirul marin* al lui Valéry, poezie mult admirată cândva, ultimele două versuri din prima strofă fiind înscrise pe piatra tombală a poetului francez din cimitirul de la Sète, situat pe faleza înaltă a mării: „O récompense après une pensée/ Qu' un long regard sur le calme des dieux!" Cântase pe filosoful nemișcării, pe Zenon din Eleea, care îl străpunsese cu săgeata lui statică („Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!") odată cu Achile cel iute de picior și rămas totuși pe loc. Poetul român s-a explicat întrucâtva în demersul său: „Podul s-a numit eleat prin paradox, el simbolizând o făptură generoasă în bine și în rău care nu poate fi surprinsă în întregul său dinamism fără margini. Neputându-ne mângâia mișcarea ei la infinit, nu putem concepe perfecțiunea decât în imobilitate, în cerc închis" (apud. Ov. S. Croh. op. cit.). Unde se pot recunoaște barbianul „gest închis" și baudelaireanul vers „Je hais le movement qui déplace les lignes". Însă Simion Stolnicu epigonizează numai, cum spuneam, manierismul lui fiind totuși frumos, elevat chiar. Bunăoară în acest catren din bucata intitulată *Melo*:

Noi muzicile lumii plimbăm după sextant,
Catargele întind un fir de-argint „Pirastru",
Băiaș, la orice braț, îmi este câte-un astru
Când noaptea-mbie mărei un geamăt țărmurean.

Ca și în postuma *La nașterea poetului*, din culegerea ultimă, *Șerpuiri*... scrise, pe cât se pare, toate, între 1938-1966:

Orfeu, chiar și pe cobre, prin cânt le faci mai bune,
Dar niciodată Piaza cea Rea ce te-a urmat.
Răscumpăra-vei lumii întregul ei păcat
Prin renunțări știute de-a tale șapte strune.

AVANGARDISMUL[1]

Ceea ce E. Lovinescu nici nu bănuia că s-ar putea petrece chiar în preajma lui — absorbit cum era de campania antisămănătoristă și antipoporanistă, militând fervent pentru sincronizarea cu occidentul — este faptul că încă înainte de război începuse a se schița mișcarea de avangardă. Prin ea, nu numai că se impulsiona sincronismul literaturii române cu cea apuseană (o primă variantă a avangardei se manifestase deja, futurismul lui F. T. Marinetti, printr-un articol apărut încă din 1909, în Le *Figaro* și printr-un adevărat manifest, *Les mots en liberté futuriste*, publicat în 1912, cu efecte notabile printre scriitorii italieni ai vremii, mai târziu ceva, după război, la expresioniștii germani și la rușii Maiakovski și Hlebnikov) dar se inaugura o participare deosebit de activă la literele europene, cu un punct culminant în deceniul al treilea. S-ar putea spune că prin „antiproza“ ciudatului Urmuz, scrisă înainte de război — pentru că avem știri că era citită prin cafenele tot pe la 1912 — prin Tristan Tzara și Marcel Iancu, fondatorii Mișcării Dada, la Zurich, în 1916, literatura română devansează modernismul primei jumătăți a secolului XX european. Și numai „ruptura“ întâmplată în nefastul 1944 ne-a înlăturat de la participarea îndreptățită la un fenomen artistic ce era și al nostru. Proletcultismul oportunist sovietic ne-a tras îndărăt cu câteva zeci de ani, cel puțin la acest capitol. Abia dacă mica mișcare zisă „optzecistă“, ivită odată cu primele semne ale degradării totalitarismului ceaușist, încearcă o revanșă „neoavangardistă“, din nefericire stinsă prea degrabă, după „revoluția“ din decembrie 1989. Căci ca într-un blestem, vorba lui Creangă, românului îi e greu până se apuca de o treabă, că de lăsat îndată se lasă. Sau ca în mai sumbrul mit al Meșterului Manole: ce zidim azi; la noapte se dărâmă.

---

[1] BIBL. *Antologia literaturii române de avangardă*, întocmită de Sașa Pană, E.P.L. 1969; Ion Pop, *Avangardismul românesc*, E.P.L., 1969; *Presa literară românească, Articole-program de ziare și reviste*, ediție în două volume, note, bibliografie și indici de I. Hangiu, cu o introducere de D. Micu, I (1789-1901), II (1901-1948), E.P.L., 1968.

O primă revistă de avangardă, aproape neconștiută, fără un program anume, dar cu certe semne de neconformism și frondă, este efemera *Simbolul*, editată la București de foarte tinerii S. Samyo, Ion Vinea și Marcel Iancu. S. Samyro nu este altul decât „părintele“ avangardismului, viitorul TRISTAN TZARA, pe numele-i adevărat Samuel-Samy Rosentock, fiul unui negustor evreu din Moinești, j. Bacău, unde se născuse, la 16 aprilie 1896 (va muri la Paris, în 1963). Deocamdată, tânăr de tot fiind, făcându-și studiile secundare la liceul „Mihai Viteazul“ din București, scria versuri de scandal ca acestea:

— hai să prindem cărăbuși
să-i punem în cutie
— hai la pârâu
să facem oale de lut
— hai la fântână să te sărut
— hai în parcul comunal
— până o cânta cocoșul
să se scandalizeze orașul
— sau în podul grajdului să ne culcăm
că te înțeapă fânul și auzi rumegatul vacilor
pe urmă li e dor de viței
să plecăm, să plecăm.
1913. Mangalia...

(*Inserează*)

Sau de sfidare a gustului comun, parodierea unui tradiționalism folcloric ce i se părea desuet:

Zid dărăpănat
Eu m-am întrebat
Astăzi că de ce
Nu s-a spânzurat

Lia, blonda Lie
Noaptea de-o frânghie...
S-ar fi legănat
Ca o pară coaptă
Și ar fi lătrat
Câinii de pe stradă
S-ar fi adunat
Lumea ca s-o vadă
etc.

(*Glas*)*

Cu punctul de plecare în nonconformismul simbolist, exacerbat de nihilismul începutului de secol, cu cele două revoluții ruse, cu traumele aduse de primul război mondial, la încrucișarea — filosofic vorbind — „duratei bergsoniene“ cu „subconștientul freudian“, cu impulsuri dinspre virilitatea

---

[*] Minoră, puțin însemnată, prin comparație cu opera altor emigranți evrei din România, printre aceștia B. Fundoianu și Ilarie Voronca — lucru explicabil prin vârsta tânără la care a fost scrisă — poezia românească a lui Tristan Tzara este totuși deosebit de interesantă, simptomatică, prin atingerile ei de simbolismul lui Bacovia, conjudețeanul său. Iată fragmente dintr-un *Cântec*, compus la 15 ani: „Plouă.../ Timpul plouă în cadență la fereastra iubitei.../ Plouă și iubirea noastră trece/ Asemenea Timpului care bate la fereastra iubitei“ etc. Sau aceste versuri încărcate de tipicul plictis provincial: „Între doi castani împovărați ca oamenii ce ies din spital/ Crescu cimitirul evreiesc din bolovani/ La marginea orașului pe deal/ Mormintele cu viermi se târăsc.// Plop bătrân în dunga șanțului crescut,/ Desfășoară pântecele măruntaiele/ Blondă-i fata hangiului din Hârșoveni.“

(Acum din cimitirul evreiesc din Moinești, „pe Deal“, n-au mai rămas decât câteva pietre sparte, năpădite de bălării).

După consumarea evenimentului „revoluționar“ *Dada*, în 1916, la Zürich, ajuns în capitala Franței, Tristan Tzara se împrietenește cu Aragon, Caillois, Monnerat ș.a. și întemeiază *Le Groupe d' Etude pour l' Etude de phénomenologie humaine*, intră în corespondență cu Max Jacob, Apollinaire, Pierre Reverdi, Picabia, cu italienii Giorgio del Chirico, Maria d'Arezzo, Moscardelli, Gino Cantarelli, Aldo Fiozi și alții, cu Paul Eluard, în fine. Se delimitează însă ferm de conceptul poeziei militante și politice (deși, în calitate de cetățean francez, va fi un „rezistent“ pe timpul ocupației germane din cel de al doilea război) afirmând cu tărie că arta transcende un asemenea deziderat, frumosul trebuind să rămână „ingenuu“, un fenomen *vital*, „ca respirația, un mod de *a articula*, de *a gesticula*“ (cum citim în eseul *L' Home aproximativ*). Admira mult arta marilor Brâncuși și Picasso. Iată ce scria despre cel dintâi:

„Maniera de a înfățișa lumea la Brâncuși nu este analitică, ci ține de ideile universale. El este pe deplin încredințat că facem parte cu toții dintr-o masă solidă, că suntem niște atomi care comunică între ei. Pe un perete din atelierul său sunt desenate multe cercuri concentrice. Cu simplitatea și franchețea care îl caracterizează el explică cum că noi ne aflăm în centru și că manifestăm dorința de a ieși de acolo, către lumină și limpeziri perfecte, că există un drum lent, în linie dreaptă, și altul în zig-zag a cărui țintă nu e sigură. Brâncuși vrea să creeze organisme întregi și complete... Fiecare sculptură a lui urmează condițiile materiei din care e făcută...“. În sfârșit: „FRUMOSUL VA TREBUI SĂ FIE TOTDEAUNA INGENUU, ALTMINTERI NU VA FI DELOC!“

Însemnăm aici și principalele opere ale lui Tristan Tzara în limba franceză, evident sensibil îndepărtate de teribilismul avangardist inițial, păstrând însă, toate, anume semne ale curentului pe care îl întemeiase:

La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine (1916), *Vingt-cing Poémes* (1918), *Sept Manifestes Dada* (1924), *Ou boivent les loups* (1932), *le Surréalisme et l' Après-Guere* (1947), *La Face interieure* (1953), *Parler seul* (1955), *Le fruit permis* (1956).

nietzscheeană, a paroxismului debordant d'anunzian sau a teribilismelor socialiste din *Apologia violenței* a lui Georges Sorel, diferitele forme de avangardism (dadaism, futurism, paralogism sau „urmuzism“, constructivism, integralism, suprarealism etc.) se constituie într-un negativism total, cel puțin în teorie. „Antiliteratura“ — și, mai târziu, „aliteratura“ — de avangardă, alături de „antipictură“, „antimuzică“ etc. sunt anarhismul și antiacademismul artei, dinamitându-i sistematic propriile-i instituții, făcând tabula rasa cu tot trecutul ei. Întreaga ideologie literară avangardistă se concentrează în formula lansată de Tristan Tzara: „Antiartă pentru antiartă“. Nu este deloc întâmplător că dadaismul, primul grup avangardist, apare cu un program constituit în 1916, la Zürich, în cercul unor tineri intelectuali refugiați într-o țară neutră și gata a condamna carnagiul organizat ce tocmai avea loc în Europa: războiul întâi mondial. Insubordonarea totală față de orice autoritate, față de rațiune chiar, de logică, de percepte morale mai ales, negarea violentă a culturii, a civilizației, a progresului social, a patriotismului, a familiei etc. — comportamente specific nihiliste, anarhice, — luau înfățișarea unor manifestări menite să șocheze cu orice preț bunul simț comun. Grupul dadaist de la cabaretul „Voltaire“ din Zürich, în frunte cu Tristan Tzara și Marcel Iancu, punea la cale conferințe în care oamenii politici ai timpului erau făcuți „idioți“, odată cu marii generali comandanți de armate, organizau spectacole cu totul „epatante“ prin ineditul teribilist, concerte de muzică așa zisă „sodomistă“, expoziții de pictură cu Gioconda purtând mustăți, ca în vestitul autoportret al lui Salvador Dali etc.

Botezul noului curent a fost oficiat de același Tristan Tzara, prin împlântarea unui cuțit într-un *Larousse* și prin deschiderea cărții la cuvântul *dada* (care în franțuzește are semnificația de „căluț“, în limbajul copiilor, sensul figurat fiind acela de „manie“, „idee fixă“). Metoda poetică respectivă era formulată în bătaie de joc: „Luați un ziar, luați niște foarfeci, alegeți un articol, tăiați-l, apoi fiecare cuvânt, puneți-le într-un sac, agitați“. Așa cum ar reieși din programul pe care îl afișează, mișcarea Dada își propunea înlăturarea, printr-o „baie“ a creierilor, a tuturor prejudecăților, proclamarea unui categoric *Nu!* pentru nu importă care activitate umană, întâi de toate arta și cultura. Însă, consecventă cu ea însăși, din teama de a nu se constitui, la rându-i, în dogmă, ea își propune ca principiu *Îndoiala* în toate, chiar și întrucât o privește: „Apriori, adică cu ochii închiși, Dada pune înaintea acțiunii și peste toate: Dubiul. DADA se îndoiește de toate. DADA este tot. Îndoiți-vă de DADA. Antidadaismul este o boală: autocleptomania, condiția normală a omului, este DADA. Dar adevărații dadaiști sunt împotriva lui DADA“.

Totul pare a fi o neseriozitate, cum de fapt și este până la un punct. Însă istoria literară se vede nevoită a lua fenomenul în considerare, deoarece o mare parte a dezvoltării ulterioare a artei a fost, într-un fel sau altul, afectată de această stare de spirit ce dăinuie, uneori căzută în mediile cele mai vulgare, mult denaturată, până în zilele noastre. Nu puține sunt însă înnoirile aduse în expresie, fecunde în o serie de cazuri particulare. Ele au modificat substanțial structura poeziei și a prozei, a romanului și a teatrului, a picturii, a sculpturii, muzicii și arhitecturii. Cinematografia singură, ca artă mai tânără, sincronică fenomenului, rămâne, numai în aparență, poate, mai puțin atinsă.

Mișcarea avangardistă a avut o evoluție. Nihilismului dadaist — pus de istorici mai ales în seama grupului condus de Tzara, devenit scriitor de expresie franceză și rămas celebru prin *La première aventure céleste de M. Antipyrine* (1916) — pare a i se opune la un moment dat chiar confratele său de idei, Marcel Iancu, care, întors în România, edita împreună cu Ion Vinea (vechi colaborator de la *Simbolul*, unde aflăm și pe Adrian Maniu) prima publicație cu adevărat avangardistă de la noi, *Contimporanul* (apărut între 1922-1932: 102 numere), ce se intitula *constructivist*, deci pe o poziție ideologică oarecum opusă. Într-adevăr, la început, mai ales prin Ion Vinea, care scrisese și la socialista *Facla* a lui N. D. Cocea, noua revistă anunța de la primul număr apropierea de tradițiile vechiului *Contemporanul*, propunându-și a lupta pentru cauze democratice. Ceva mai târziu însă dăm peste un manifest adresat tinerimii în termenii cei mai dinamitarzi nihiliști:

„Jos arta!
căci s-a prostituat!
Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală
a fetelor de orice vârstă.
Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor
de conserve.
Literatura, un clistir răsuflat.
Dramaturgia, un borcan de fetuși fardați.
Pictura, un scutec al naturii, întins, în saloanele de plasare.
Muzica, un mijloc de locomoție în cer.
Sculptura, știința pipăirilor dorsale.
Arhitectura, o antrepriză de maozoleuri înzorzonate.
Politica, îndeletnicirea cioclilor și a samsarilor.
Luna, o fereastră de bordel la care bat întreținuții banului și poposesc plăpânzii din furgoanele artei."

Negativismul nu apare însă total de astă dată, și îndemnul „Să ne ucidem morții!" se face în numele punerii de acord cu ritmul tehnicii moderne, pentru o artă a viitorului, geometrică, în linii mai pure, abstractă. Anume reflecții ale lui Ion Vinea, pe care le citim în *Contimporanul* din 1923, sunt de luat în seamă:

„Un desen, o gravură, un tablou nu trebuie să reprezinte mutre, nuduri, baletiste, măgari, peisaje, sfinți, naturi moarte. Pictorul uzează de linie și culoare pentru creațiuni în care pune armonie, meșteșug, invenție, construcție, echilibru, indiferent de subiect... De aceea e posibilă azi pictura abstractă, în care artistul își arogă dreptul naturii de a crea forme noi, fără asentimentul nimănui."

Același „manifest", din care am citat mai înainte, cerea „moartea romanului — epopee și a romanului psihologic", înlăturarea sentimentalismului și înlocuirea lor cu reportajul, cerea „teatru de pură emotivitate", „dezbrăcat de clișeele șterse ale vieții burgheze“ și proclama „minunea cuvântului nou și plin în sine; expresia plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse“. Lucru interesant, îi surprindem pe avangardiști căutându-și acum o tradiție, în epocile când individualismul nu era un scop și indicând ca modele „economia formelor primitive“, potrivite într-un chip anume la faza societății industriale:

> „Vrem stârpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romantism, goticism, bizantinism etc.) — și simplificarea procedeelor până la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria și țesăturile românești etc.). România se construiește azi.
>
> În ciuda partidelor buimăcite, pătrundem în marea fază activistă industrială. Orașele noastre, drumurile, podurile, uzinele ce se vor face, spiritul, ritmul și stilul ce vor decurge nu pot fi falsificate de bizantinism, ludovicism, copleșite de anacronisme“.

Aceleași idei, nu fără un reînceput de negare, sunt apoi reluate la următoarea revistă avangardistă, *Integral* (1925-1928), al cărui colectiv de redacție era format din F. Brunea, pseud. lui Filip Brauner (n. 18 ian. 1898, la Roman — m. 27 iunie 1977, la București), Ion Călugăru, M. H. Maxy și Ilarie Voronca, având drept corespondenți la Paris pe B. Fundoianu și Mattis Teutsch. Acum se cere *integrarea* în ritmul civilizației, dar totodată și în natură, spre a domina cu gândul înseși invențiile tehnice ce amenință să copleșească pe omul care le-a declanșat. Stilul e abrupt și ușor sibilinic:

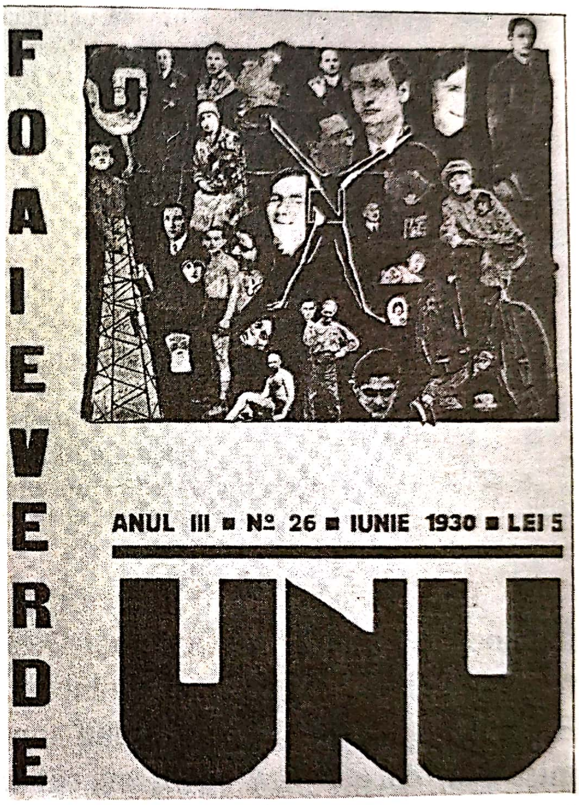
> *„Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză.* Baluri simultane... atmosfere concertează — miliarde saxofoane, nervi de telegraf din ecuator până la poli —, fulgere; planeta de steaguri, uzini; un steamer gigant; danțul mașinilor peste slăvi de bitum. *O răscruce de ev.* Clase descind, economii inedite se construiesc. Proletarii impun forme. Cresc noi psiho-fiziologii.
>
> Propriile invenții ne-au covârșit. *Gândul trebuie să depășească însăși viteza.* Vasali visului trândav, ne trebuie *suzeranitate.* Moleșiți de beatitudini și de autocompasiuni romantice. Ne vrem beton armat...“ (subliniere în text).

Practic vorbind, ceea ce am putea numi constructivismul și integralismul român se apropie mult de noțiunea de modernism sincronic, în înțelesul dat de E. Lovinescu. De altfel, la *Contimporanul* au colaborat și mulți scriitori care nu făceau parte dintre avangardiști, precum N. D. Cocea, T. Arghezi, Ion Minulescu, Ion Barbu, Camil Petrescu, Felix Aderca, Emil Isac, Perpessicius, chiar ieșanul Al. Philippide și tradiționalistul Ion Pillat.

În *Aviogramă*, care ține loc de manifest la *75 HP*, apărută în unic număr (octombrie, 1924), sub direcția lui Ilarie Voronca și redacția lui Ștefan Roll, plutește aceeași atmosferă a unei poezii și arte legate de tehnicismul modern; expresia este însă tot mai neclară:

Hermetic somnul locomotivei peste balcoane ecuator
Pulsează anunț vast trebuie dinamic serviciu maritim
Artistul nu imită, artistul creează.
Linia cuvântului culoarea pe care n-o găsești în dicționare
Vibrează diapazon secolul
Hipism ascensor dactilo-cinematograf
Inventează, Inventează!

Începând cu *Punct* (1924-1925), apărut sub direcția lui Scarlat Callimachi și mai ales cu *unu* (1928-1932, 1935), redactat de Sașa Pană* cu *Urmuz* (1928), scos de Geo Bogza, la Câmpina, *Alge* (1930), director Aureliu Baranga etc., mișcarea avangardistă dă semnele unui fel de criză, nu străină poate de criza economico-politică a epocii, în sensul că se poate observa un reviriment al iconoclastiei dadaiste. Iată *Manifestul* la *unu*, semnat de Sașa Pană:


FOAIE VERDE
ANUL III ■ Nº 26 ■ IUNIE 1930 ■ LEI 5
UNU

---

* SAȘA PANĂ (n. 1902, București — m. 1981 ?) — numele literar al căpitanului Al. Binder — părăsea publicistica de la *Gazeta Dorohoiului*, de la *Rampa* (unde debutase în 1922), de la *Opinia*, *Dimineața*, *Adevărul literar și artistic*, *Opinia* din Iași, *Bilete de papagal* ale lui Arghezi etc. și se alătura grupului avangardist de la „Lăptăria lui Enache" acum devenită legendară, bucureșteană, unde Gheorghe Dinu (alias Ștefan Roll) spăla vasele, introdus fiind de prietenul și colegul lui din clasele primare și gimnaziale, făcute la Dorohoi, Ion Călugăru. Deveni repede de tot admiratorul și susținătorul (bănește chiar) al revistelor *Integral*, *75 H.P.* și *Punct*, scoțând apoi importanta *unu* (1928), unde colaborau M.H. Maxy, Geo Bogza, Victor Brauner, Brunea Fox și unii dintre cei plecați în Franța, între aceștia Ilarie Voronca și B. Fundoianu. Era unul dintre teoreticienii cei mai avizați ai suprarealismului, cum reiese din volumul *Sadismul adevărului* (1936), dovedind a fi cunoscut bine pe un Eluard și Bréton, admirând „miracolul" noii poezii unde „cuvintele se risipesc, păpădie stelară, ușoară și transparentă", „carne dematerializată" în care „sentimentul iubire se pipăie cu antene nevăzute,

„cetitor, deparaziteează-ți creerul!“
strigăt de timpan
avion
t.f.f. — radio
televiziune
76 h.p.
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont—dessaignes
arghezi
brâncuși
theo van doesburg
uraaaa uaaaaaa uaaaaaaa
arde maculatura bibliotecilor
a.et p. Chr. n.
123456789000.000.000.000.000 kg.
sau îngrașă șobolanii
scribi
apțibilduri
sterilitate
amanita muscaria
eftimihalachisme
brontozauri
Huooooooooooooooo

Combină verb
abcdefghijklmnopqrstvwyz
= arta ritm viteză neprevăzut granit
guttenberg reînvii

Idolii mișcării sunt pomeniți. Alături de Tzara și de șeful școlii futuriste italiene, Marinetti, de Ribemont-Dessaignes, sunt puși— fapt semnificativ — românii Vinea, Arghezi și Brâncuși. În sfârșit, este citat numele lui André Breton, inițiatorul și teoreticianul suprarealismului francez ce va influența mult mișcarea, cu atât mai mult, cu cât acum se face adevărata descoperire a lui Urmuz în care era văzut un precursor.

Din mijlocul experiențelor dadaiste și, fără îndoială, sub impulsul intuiționismului filozofiei lui Bergson, fecundată apoi de freudism, André Breton explică poezia — în *Manifeste du Surréalisme* (1924) — ca „Automatism psihic pur, prin care ne propunem să exprimăm fie verbal, fie scris, fie prin orice alte mijloace, funcțiunea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, cu absența oricărui control exercitat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală.“

---

totul e de cristal, chiar bucuria îmbrățișărilor“. Admira mult și populariza pe Urmuz, a scris însuși versuri avangardiste notabile, ca în culegerea *Călătorie cu funicularul* (1934), caracteristice fiindu-i și alte cărți: *Echinox arbitrar* (1931), *Cuvântul talisman* (1933), *Iarba fiarelor* (1937), *Munții noapte neliniștea* (1940). A publicat *Antologia literaturii de avangardă* (1969), volum cu un studiu introductiv de Matei Călinescu, prin care istoria literară marchează începutul resuscitării neoavangardismului la noi. A lăsat o foarte prețioasă „colecție“ (bibliotecă, pictură, grafică, sculptură etc.) avangardistă.

Cam în aceași vreme și în numele aceluiași iraționalism, abatele Henri Brémond făcea teoria poeziei pure (*La Poésie pure*, 1925-1926), văzută ca „un fluid misterios“, indefinisabil, o muzică a sufletului, rugăciune și magie, „stare confuză, inaccesibilă cunoașterii clare“ etc. Însă în cazul lui Breton această idee, apărută pentru prima dată la Rimbaud, este împinsă mult mai departe, dincolo de granițele a ceea ce am putea numi poezie, frumosul propriu-zis, pe teoreticianul suprarealismului neinteresându-l de loc „calitatea“ produsului dicteului automat, în stare onirică, în extazul sexual sau pur și simplu în delirul demențial. La aceasta se adaugă anarhismul dadaist, permanenta stare de revoltă, frenezia distrugerii „absolute“, „pure“, pentru ea însăși. În *Cel de al doilea manifest al suprarealismului* (1930), André Breton revine:

> „Suprarealismul nu s-a temut să-și facă o dogmă din revolta absolută, din nesupunerea totală, din sabotajul în regulă și din faptul că nu așteaptă nimic decât de la violență. Actul suprarealist cel mai simplu constă, cu revolvere în mâini, să cobori în stradă și să tragi la întâmplare, atât cât poți, în mulțime.“*

În litera lui, suprarealismul n-a fost urmat poate nici de Breton însuși, deși teoreticianul i s-a declarat credincios până la sfârșitul vieții (1966). Toată acțiunea lui a rămas, după expresia lui Jean Paul Sartre, „între paranteze“, și nici o operă de seamă nu s-a ivit din această mișcare. L-au urmat însă, o vreme, o serie întreagă de mari artiști a căror operă se resimte de „aventura“ suprarealistă: Aragon, Eluard, Desnos, Prévet, Ph. Soupault, Quenau, Georges Ribemond-Dessaignes; în sfârșit, influența lui se vede și la artiștii plastici, în frunte cu Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Salvador Dali, Man Ray, Paul Klee etc.

La momentul său de „criză“, așa cum se poate constata din publicațiile pe care le-am amintit, mișcarea de avangardă din România reține mai cu seamă ideea de revoltă, de insubordonare, jignire și dispreț profund pentru ordinea constituită. La revista *Urmuz*, Geo Bogza făcea apologia tragică a autorului lui *Ismail și Turnavitu,* în care vedea „Zbaterea sufletului zvâcnind în afară, eliberarea și ajungerea până la El, geamăt din lovirea dură cu bratalitatea... La răspântia secolului, Urmuz spânzurat: semafor semnalând dezechilibrul celor aplecați atent la zgomotul venind din adâncuri sufletești“. Același scria poeme *invective, ultragiante:* „Pentru a face să turbeze fetele burgheze. Și să se scandalizeze părinții lor onorabili“ Tot el, în manifestul *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj* (*unu,* mai 1931), striga exasperat:

---

[1] Serghei Esenin, marele poet rus, contemporanul și prietenul lui Maiakovski, aflat într-un turneu în America și invitat să se producă și el cu ceva, la spectacolul dat de prietena sa, celebra balerină Isadora Duncan, a scos pistoalele și a început să tragă în sus, în aplauzele generale ale asistenței.

> „Jos poeții! Jos zidurile! Să vie cel cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de expresii, o mie de telegrame, o mie de condeie, o mie de pistoale, să vie adevăratul poet. SĂ VIE REPORTERUL".

Din această efervescență creatoare vor ieși la Geo Bogza impresionantele reportaje din viața muncitorilor petroliști, a tăbăcarilor, cele culese în *Țări de piatră, de foc și de pământ* (1939) sau din *Cartea Oltului* (1946). Din experiența avangardistă scriitorul și-a format un stil și o atitudine care, în linii mari, a rămas aceeași în întreaga sa carieră. Printre avangardiști aflăm și pe Miron Radu Paraschivescu, autorul *Cânticelor țigănești*, ieșite, în fond, din același spirit de frondă și inspirate din modelul spaniolului Federico Garcia Lorca, cu al său *Romancero gitan*, creație capitală, sub aceleași auspicii ale curentului, atât de caracteristic prin „internaționalismul" său. De altfel, suprarealiștii se declarau adepți ai Internaționalei a III-a și ai revoluției proletare. În revista *Alge* apăreau desene cu muncitori strivind sub ciocane vechea lume, iar în *unu* găsim un articol semnat de Ștefan Roll unde se aprobă cu entuziasm literatura închinată proletariatului, in Uniunea Sovietică, o literatură „luată de jos, de lângă umărul proletarului, din pădurile gigantice doborâte într-un iureș. O viață robustă, un elan nestăvilit, un entuziasm și o emulație unică în istoria dezvoltării civilizației umane..."

Asemenea accente și manifestări rămân totuși sporadice. Mișcarea nu avea de loc un caracter organizat și era permanent minată de spiritul intelectual nonconformist, individualist radical cel mai adesea. El se va accentua treptat în rândurile celor mai tineri poeți, veniți imediat după război, unii debutând și mai înainte: D. Trost, Gherasim Luca, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Geo Dumitrescu, Virgil Carianopol, C. Tonegaru etc. Onirismul și oniromancia rămân nu numai niște metode — stări, mijloace, oricum le-am spune, ele sunt altceva decât visul generos — în creația artistică, dar și în gândirea teoretică, atunci când aceasta pare a se schița. Astfel, la D. Trost, își face loc un soi de mică, fantezistă, explicare a suprarealismului, în termeni cu totul caracteristici; e pomenit chiar materialismul dialectic, dar spiritul e al lui Breton:

> „Mișcarea suprarealistă, chiar de la apariția ei, s-a opus diviziunii artificiale a vieții în aspecte diurne și nocturne, afirmând, pentru întâia oară, necesitatea materialistică și dialectică de a se pune în acord cu starea de veghe. În acest efort tinzând să dea visului obiectivitatea, unica metodă valabilă care se oferea atunci era analiza psihică freudiană, ale cărei minuțioase descrieri paranoice stabileau deosebirea dintre conținutul manifest al visului și conținutul său latent, proiectând în mod științific înclinarea acestuia din urmă spre domeniile inconștientului și ale dominației dorinței". (*Viziune de cristal*).

A încerca o definiție a avangardismului, luat în totalitatea variantelor lui, este — ca de altfel și în cazul romantismului și al simbolismului, pe care acest curent literar le succede — destul de greu și, în anume chip, neindicat, pentru că înșiși promotorii lui au refuzat încadrarea într-o formulă. Caracterizarea cea mai bună, nu o definiție propriu-zisă, a dat-o Eugen Ionescu, el însuși un partizan al avangardei, perfect cunoscător al mișcării, atât la noi, cât și în Apus:

> „Prefer să definesc avangarda în termeni de opoziție și de ruptură. În vreme ce majoritatea scriitorilor, artiștilor, gânditorilor își imaginează că sunt ai timpului lor, autorul rebel are conștiința că este împotriva timpului său... Omul de avangardă este ca un dușman în interiorul însuși al cetății, pe care se îndârjește s-o disloce, împotriva căreia se revoltă".
>
> (*Notes et contrenotes: Toujours sur l' avantgarde*).

S-a spus, în ultima vreme, că, spre deosebire de simbolism, unde își are originile, mișcarea de avangardă n-ar cultiva forma, cele mai multe din scrierile apărute în această epocă fiind violent conținutistice, căutând adică să șocheze, să scandalizeze prin *ce* afirmă și numai în al doilea rând prin modul *cum* este exprimat conținutul. Afirmația este însă numai aparent adevărată. E drept că toți avangardiștii — excepție făcând numai Urmuz — sunt anticalofili, nu șlefuiesc limba, preferă expresia brutală, crudă, practică dezacordul gramatical, abaterea de la punctuație, de la reguli elementare de prozodie, de la sintaxă etc. Însă iraționalitatea conținutului, cu alte cuvinte, inexistența lui, dacă este să ne situăm în rigorile logicii — este principială, și de lucrul acesta și-au dat seama toți adepții curentului, în frunte cu André Breton. Ceea ce surprinde, în ultimă instanță, este faptul că tocmai violența *ideologică* dezordonată se constituie ca o varietate de forme noi. Așa se explică faptul cum o serie întreagă de avangardiști, un Geo Bogza, un Miron Paraschivescu, un Ion Călugăru și alții, la noi, un Aragon, un Eluard, un Prévert și ceilalți, în Franța, au devenit poeți ai vieții oamenilor simpli, patrioți, constructivi, luptători pentru libertate. Tot așa se explică și împrejurarea că unii dintre avangardiști, un Ion Vinea, un B. Fundoianu, chiar Ilarie Voronca, au dat creații sensibil diferite de formula curentului propriu-zis, păstrând, ca și cei dintâi, anume procedee de expresie nou descoperite. În fine, este cazul să amintim că poeți mari, ca Arghezi, Ion Barbu și chiar Lucian Blaga, au cochetat cu formulele avangardiste, aplicându-le atunci când au considerat că ele sunt un bun câștigat în arta cuvântului.

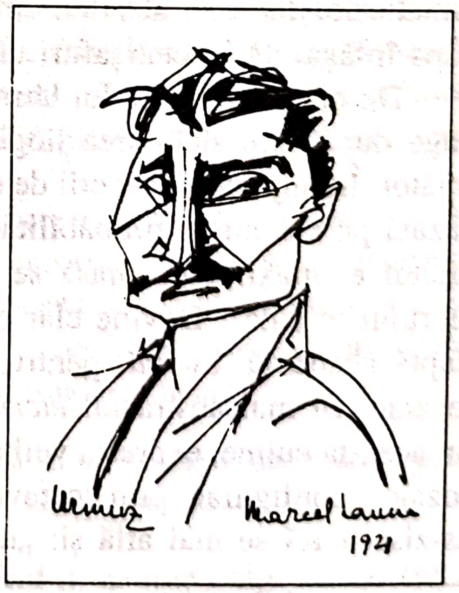
Nu e lipsit de interes, pentru istoria literară, să aruncăm o ochire asupra opiniilor criticii vremii, întrucât privește avangarda. Între negatori se înscrie mai întâi Ibrăileanu, care, nu fără a găsi unele calități de imaginație unor poeți avangardiști, considera că această literatură „se strâmbă" și nu are „nici sentiment, nici viziune" (Nicanor, *Viața românească,* martie, 1922). Sămănătoristul Al. Hodoș vedea în poezia inițiată de Tzara ceva primitiv și „bâlbâit", „amestec de dezechilibru nervos și de șarlatanie europeană" (*Țara noastră,* 10 febr. 1924), N. I. Russu, o „psihoză ce bântuie sufletul popoarelor îmbătrânite" (*Falanga* noiembrie, 1926), Mihail Dragomirescu, pornit în același timp și împotriva modernismului lovinescian, o taxa drept literatură de „ratați umflați", poezia viitorului, mai zice el, nefiind decât aceeași din totdeauna, căci „Victor Hugo a scris ca Pindar, iar Goethe ca Sofocle" (*Licăriri,* iunie 1930). În sfârșit, Nicolae Iorga, cel mai înverşunat adversar, nu înceta să tune şi să fulgere împotriva „poeziei zărghite“, nefăcând nici un fel de discriminări, ca de obicei, şi punând în aceeaşi oală nu numai pe avangardişti, de care parcă nici nu ştie, dar şi pe Arghezi, pe Ion Barbu, pe Gib Mihăescu şi chiar pe Liviu Rebreanu (*Istoria literaturii româneşti contemporane*, vol. II, *Căutarea fondului*, 1934).

N-au lipsit însă aprobările, cu rezerve, ce-i drept, dar venite din partea celor mai autorizate condeie. E. Lovinescu arăta că adeziunea lui merge „principial faţă de toate încercările de inovare, oricare ar fi ele, în ordinea stabilităţii estetice sau a expresiei literare“, dar îşi rezerva dreptul recunoaşterii valabilităţii lor de la caz la caz (*Licăriri*, febr. 1931). Vorbind de poezia lui Ilarie Voronca, Pompiliu Constantinescu aprecia mult inovaţia faţă de simbolism, locul muzicalităţii fiind acum luat de un interesant raport între „linii, suprafeţe şi volume, toate construcţii spaţiale, comprimând starea de vag şi muzical a afectivităţii“. În genere, criticul admitea avangardismul ca un „experimentalism“ al extremei modernismului şi caracteriza pătrunzător pe promotorii lui: „genii în disponibilitate, teoretici, eroii de o zi, meteori prăbuşiţi în focul de artificii, copii precoci care vor muri de senilitate precoce, farseuri simpli sau poeţi susceptibili de evoluţii organice“ (*Vremea*, iunie 1930). Cu mai multă prudenţă, Şerban Cioculescu aprecia şi el experimentalismul constructivist de la *Contimporanul* şi *Integral*, observând cum noua poezie propune „o stare de suflet ajunsă la expresie printr-o stare de conştiinţă artistică“ (*Revista Fundaţiilor,* aprilie 1934), cum anecdoticul şi descripţia sunt eliminate şi în locul lor vin „impresii spiritualizate“, „stări morale discontinue“. Privirea fenomenului avangardist cu obiectivitate, chiar dacă nu aprobat în întregimea lui, considerat totuşi ca ceva firesc, vine şi din partea altora, precum: Ion Barbu, Ion Pillat, Al. Philippide, G. Călinescu, chiar Lucian Blaga. Nici Liviu Rebreanu nu l-a dezavuat total, de vreme ce îl descoperim scriind aceste rânduri unde se vede opinia marelui prozator despre adevăratul modernism:

> „Adevăratul modernism, preţiosul modernism înseamnă râvna de a produce valori estetice îmbrăcate în spiritul timpului, dar cu un nivel mai înalt decât al epocii precedente. Adevăratul artist trebuie să-şi însuşească organic tot ce s-a produs valoros în domeniul său până la dânsul şi să adauge în plus ceea ce are el. Acest adaos, acest plus este modernismul adevărat, care va fi valoros indiferent dacă se va înfăţişa în hlamida romantică, în haină realistă sau în dantelă simbolistă. Nu etichetele sunt hotărâtoare în artă, ci valoarea estetică“. (*Mişcarea*, aprilie 1925).

Avangardismul nu a dat opere de mare valoare, şi literatura critică şi istoric-literară produsă în jurul lui pare disproporţionată. Lucrul este evident mai ales după ce a apărut *Antologia literaturii române de avangardă* (1969) alcătuită de Saşa Pană, de unde nu putem izola nici o capodoperă. Impus prin zgomotul produs în juru-i, prin manifeste, mai mult decât prin creaţii adevărate, curentul continuă a preocupa spiritele în virtutea aceluiaşi zgomot care „epatează“ inconformismul din totdeauna. Pe urmă, epoca avangardismului nu e nici prea depărtată în timp şi nici prea aproape, unele ecouri ale ei persistând încă, cu impresia urmărilor ei importante. Ne aflăm în exact punctul istoric focal de unde, vrând-nevrând, suntem obligaţi să receptăm fenomenul, mai mult sau mai puțin subiectiv. În orice caz, odată cu îmbogățirea literaturii din a doua jumătate a secolului, mișcarea avangardistă va pierde treptat din interes și va ocupa un spațiu mult mai mic în viitoarele istorii literare.

URMUZ[1]



Avangardistul suprarealist avant la lettre ar putea fi Urmuz (Demetru Demetrescu — Buzău: n. 17 martie 1883, la Curtea de Argeș — m. 23 nov. 1923, București), fost grefier la Curtea de Casație, mort prin sinucidere. Scrierile lui erau citite prin cafenele de către actorii G. Ciprian și Gr. Mărculescu încă pe la 1912. Câteva dintre ele au fost publicate în *Contimporanul* și în *Bilete de papagal*, până la apariția lor în volumul editat de Șasa Pană în 1930.

Nu s-ar putea spune totuși că Urmuz — așa cum s-a afirmat — ar fi descoperit, conștient sau nu, procedeul modern al literaturii. Cele nouă foarte scurte compuneri ale lui, versuri și proză (*Pâlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu, Algazy & Grummer, Cotadi și Dragomir, Gayk, Plecarea în străinătate, După furtună, Fuchsiada* și *Cronicari*), sunt mai mult niște parodii, bazate întâi de toate pe mecanica verbală, atât de des utilizată în improvizațiile actorilor comici de estradă. Fenomenul (de tipul studențimelor: „*După* ce ai să înveți la examene, stimabile, dacă nu ți-ai luat note la curs?“ și răspunsul: „Învăț

---

[1] Era fiul medicului Dimitrie Ionescu-Buzău și al Elvirei, fiică a preotului Filip Pașcani. Familia a locuit în București în str. Antim și Apolodor. A urmat liceul „Gh. Lazăr“, a făcut apoi studii juridice (licență în 1907), a fost judecător în diferite orașe din provincie (Argeș,

după examene!") pare specific bucureştenilor de felul lui „Mitică", însă evident, el poate fi întâlnit peste tot, în toate limbile, şi se poate presupune că bogăţia omonimiei şi polisemiei îl favorizează, deşi temperamentul, ironia, zeflemeaua au de spus primul cuvânt. Caragiale l-a folosit, întâmplător, bunăoară în dialogul dintre Iordache şi Catindat, în *D-ale Carnavalului*. Catindatul tocmai îşi informase interlocutorul că nu primeşte nici un fel de leafă de la „precepţie", unde funcţiona de mai multă vreme în calitate de copist începător. Când acesta îl mai întreabă, probabil cu gândul aiurea: „Dar reţinere nu vă face?" „Asta ce-i dreptul, nu!", răspunde Catindatul total senin. Este ceea ce Bergson, în *Le Rire*, numea „du mécanique plaqué sur le vivant", perfect aplicabil şi fenomenului limbii, în vederea producerii comicului.

La Urmuz, procedeul e practicat sistematic, fără prea mare abundenţă totuşi, aici intervenind de fapt arta scriitorului. Având, de o pildă, în *Pâlnia şi Stamate*, a descrie un interior, paragraful respectiv debutează în chipul cel mai cuminte, ca un text cu totul neutru, asemeni celor folosite de dramaturgi pentru indicaţiile de decor:

> „Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc şi sonerie. În faţă, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv..."

Dintr-o dată, şirul logic noţional al textului este rupt şi, automatic, după virgulă, urmează determinantele (atributele şi complementele) cuvântului *bibliotecă* (subiectul propoziţiei), perfecte din punctul de vedere al funcţiunii lor gramaticale, dar total absurde din punctul de vedere al înţelesului: „...totdeauna strâns înfăşurată în cearşafuri ude..."

De obicei, în fraza lui Urmuz, sensul concret al unui cuvânt polisemantic atrage după sine alăturarea ilogică, absurdă, a sensului abstract al cuvântului următor. În mijlocul încăperii de care e vorba se mai află şi o masă fără picioare, „bazată pe calcule şi probabilităţi". Scara abstracţiunilor absurde urcă apoi la punctul ei maxim: pe masă se găseşte un vas „ce conţine esenţa eternă" a „lucrului în sine". Devine clar cum cuvântul *conţine* atrage pe următorul, la o treaptă abstractă, *esenţă*, pentru ca mai pe urmă sintagma să se completeze, mecanic, cu mai abstractul *eternă* şi cu superabstractul kantian *lucru în sine*. Din această culme, expresia verbală degringolează repede spre concretul cel mai prozaic, configurat prin câteva noţiuni cu totul insolite în context, căci pe sus-zisa masă se mai află şi: „un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un

---

Tulcea, Târgovişte), apoi grefier la Înalta Curte de Casaţie, a fost mobilizat în 1916 şi a participat la campania din Moldova.

BIBL.: G. Ciprian, Scrieri, vol. II, la *Addenda*, E.P.L., 1968; N. Balotă, *Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1979.

popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă și... 20 de bani bacșiș. Restul nu mai are nici o importanță."

Lucru mai interesant e că mecanica absurdă a limbajului se transferă pe nesimțite asupra oamenilor, care în proza lui Urmuz fac fel de fel de lucruri ciudate. Așa, de exemplu, casa în care locuiește Stamate are, „conform obiceiului oriental", pereții „sulemeniți în fiecare dimineață" și — ironie la adresa relativismului — „măsurați între timp, cu compasul, pentru a nu scădea la întâmplare". Arhitectura ei este cu totul abracadabrantă, și Stamate însuși viețuiește legat — împreună cu toată familia sa — de un țăruș bătut în mijlocul unei odăi de la subsol. Încet-încet, parabola-roman pare a dezvălui banala și grotesca dramă a unui intelectual înlănțuit de convențiile sociale, dovadă că scrierea nu e produsul unei stări onirice, cum au crezut unii, ci compusă lucid. Eroul, care își făcuse armata la vârsta de un an, pentru a întreține pe „doi frățiori nevoiași", dați afară din slujbă, trăiește de pe urma unui negoț dubios, luând instantanee de pe sfinții din biserici și vânzându-le soției și propriului să fiu, Bufty, „care avea avere personală". Din când în când, tustrei se amuză privind cu binoclul, prin spărtura unui zid, în... Nirvana, „care se află situată în aceeași circumscripție cu dânșii." Stamate însă, om „demn", dar devenit „unsuros și de formă eliptică din cauza nervozității excesive la care ajunsese de pe urma funcțiilor ce le avea în consiliul comunal", se ocupă și cu cercetări filosofice, privind printr-un „tub", singurul mijloc de comunicație cu exteriorul. Vine acum aventura erotică extraconjugală a personajului, care se îndrăgostește de o pâlnie, adusă de „zânele mării" și pusă în preajma casei sale. Amorul consta în trecerea succesivă a îndrăgostitului prin pâlnie, până când băgă de seamă că obiectul adorat îl înșela cu chiar fiul său. În cele din urmă, Stamate își leagă din nou frânghiile, tăiate între timp, de țărușul conjugal și-și îmbrățișează pocăit devotata-i soție, dându-i o vopsea nouă și cusând-o bine într-un sac impermeabil, spre a păstra, „intactă, tradițiunea culturală a familiei". Pe Bufty și pe infidela pâlnie îi expedie pur și simplu în Nirvana, având grijă totuși ca fiul să capete acolo „un post de subșef de birou".

Celelalte bucăți, mult mai puțin complicate decât aceasta, sunt la fel. Producând paralogisme, *obiecte* literare care nu reproduc natura sau o reproduc deformat până la absurditate, cu Urmuz a apărut ceea ce s-a numit cu un cuvânt barbar — suportat de răbdătoarea noastră limbă — *reificare*. Algazy, din *Algazy & Grummer*, este o păpușă mecanică, un clown tragic-grotesc:

> „Algazy este un bătrân simpatic, știrb, zâmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurubat în bărbie și împrejmuit cu sârmă ghimpată..."

Când îi zici „Bună ziua, Algazy", insistând în anume chip pe sunetul z,

> „Algazy zâmbește, iar spre a-și manifesta gratitudinea, bagă mâna în buzunar și trage de capătul unei sfori, făcând să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră... Deșurubat, grătarul îi servea să rezolve orice probleme mai grele, referitoare la curățenia și liniștea casei..."

Coasociatul său, Grummer, e și el un fel de himeră de pe alt tărâm:

> „Grummer stă și pândește... Perfid, cu privirea piezișă, scoțând întâi numai ciocul, pe care ostentativ îl prelinge în sus și în jos pe un jgheab anume făcut la muchea tejghelei, apare la urmă în întregime... Face pe Algazy să părăsească localul, apoi insinuant, te atrage pe nesimțite în tot soiul de discuții — mai ales de sport și literatură —, până ce, când îi vine bine, te plesnește de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în stradă, urlând de durere."

Că la Urmuz ar fi apărut pentru prima dată iconoclastia literară se vede din faptul că Algazy e pus să mănânce câteva „resturi de poeme", pe furiș, sub plapumă, adunate, odată cu fel de fel „de cârpe și arșice", de mai șiretul Grummer, care își rezervă pentru stomacul lui „tot ce rămăsese bun în literatură". La urmă, între cei doi se încinge o luptă, și Grummer e nevoit să vomite „hrana ideală" în mâinile lui Algazy, care însă rămase indiferent, cuprins fiind de „fiorii literaturii viitorului".

În *Ismail și Turnavitu* (nume deosebit de bine alese pentru consonanța balcanică, în definitiv, a acestei literaturi),* se parodiază stilul conferențiarilor academici:

> „Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește azi cu foarte mare greutate. Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză".

Mai încolo, acest om-obiect, ca și prietenul său Turnavitu, de profesie ventilator „la bucătăria postului de pompieri Radu Vodă", suferă fel de fel de metamorfoze, asemenea personajelor kafkiene, fără însă gravitatea acelora, văzute mai mult în direcție umorului negru. Are mai ales foarte dubioase relații cu animalele ce se numesc viezuri și sfârșește lamentabil, „în stare de decreptitudine", datorită amicului său, Turnavitu care, mai având și calitatea de a se putea transforma în bidon cu gaz, îi incendie rochiile și-l reduse numai la ochi și favoriți.

Comic kafkian este și Fuchs, născut, ca Gargantua, pe urechea nu a mamei, ci a bunicei sale și devenit de îndată un „acord perfect", în cutia unui pian de la conservator, unde stătu trei ani. Când ieși, văzu cu uimire că „două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăți cu ochelari după ureche, iar altul în o umbrelă care, împreună cu un *sol diez*, ce-i mai rămăsese, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă". De astă dată satira grotescă, nonconformistă e și mai evidentă. Tot așa, amintind de procedeele lui Alfred Jarry (1873-1907), este făcută prezentarea lui Gayk din schița cu același nume ce ar putea viza anume obiective politice:

---

* Vezi și cronicile ritmate despre Nicolae Mavrogheni de care ne-am ocupat în vol. II al acestei lucrări.

> „Ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc, Gayk stă totdeauna puțin aplecat înainte, astfel că poate ușor domina împrejurările. Ține să fie bine pregătit pentru orice eventualitate și de aceea doarme numai în frac și mănuși albe, păstrând ascunse sub pernă o notă diplomatică, o cantitate respectabilă de permeți și... o mitralieră.
>
> A reușit în curând să ne dea o nouă îndrumare în politica noastră externă, emițând cel dintâi și cu multă autoritate că trebuie cu orice preț să obținem prin intervenția Vaticanului Năsăudul cu trei kilometri, kilometri situați nu însă împrejur, ci aliniați unul lângă altul în lungime alături de oraș și cu direcția spre ducatul de Luxenburg ca semn de admonestare pentru că a permis să i se violeze neutralitatea de armatele germane..."

Abia în antifabula *Cronicari* s-ar putea vorbi de punerea vorbelor la întâmplare, mai bine zis: după cum o cere pura și simpla mecanică prozodică. Însă „morala" are un oarecare tâlc:

Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari.
Și-au rugat pe Rapaport
Să le dea un pașaport.
Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaj,
Neștiind ca-Aristotel
Nu văzuse ostronel.
„Galileu! O, Galileu!"
Strigă el atunci mereu —
„Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi".
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Și exclamă: Sarafoff,
Servește-te de cartof!"
Morala
Pelicanul sau babița.

De nu ne-ar împiedeca Geo Bogza, care a făcut din Urmuz un simbol și un steag de luptă al suprarealismului — viață retrasă, comportările stranii și sinuciderea scriitorului, survenite într-un anumit timp, nu puțin au contribuit și ele — și de nu ar exista mărturia gravă a lui Arghezi am fi tentați să acordăm mai puțină atenție operei lui. Arghezi însă l-a publicat, cu înfiorare, în *Bilete de papagal*, i-a împrumutat, precum ușor se poate vedea, unele procedee în pamflete, în special în *Tablete din țara de Kuty*, și a mers până acolo încât a revendicat pentru Urmuz paternitatea pieselor *Capul de rățoi* și *Omul cu mârțoaga*, cu certe elemente urmuziene în ele, apărute și jucate sub semnătura lui G. Ciprian. Totuși a face din Urmuz precursorul literaturii absurdului este exagerat, scrierile lui fiind prea de tot sumare și profunditatea inferioară, oricum, invenției, trucajelor. În orice caz, faptul că un Raymond Queneau, citindu-le în traducere franceză, a fost „literalmente entuziasmat“, cum spune Eugen Ionescu în niște scrisori (v. *România literară*, 4 dec. 1969), pune pe gânduri. Însuși marele dramaturg francez — autorul traducerilor în chestiune — arăta, la începutul glorioasei sale cariere, că „urmuzează“. Autorul *Cântăreței chele*, a *Scaunelor* și a *Regelui care moare* spunea, pe atunci, prin 1949: „Urmuz este, socot, unul dintre autorii cei mai cruzi, el revelă „puțina realitate“ a organizării noastre sociale (...) îndărătul căreia apare haosul universal, absurditatea fundamentală — asemeni unui personaj al lui Urmuz al nostru — va sfârși în curând prin a devora, după ce o va fi făcut-o bucățele, logica noastră, civilizația noastră“. (*Ibid.* în traducerea dată de Radu Ionescu).

Că este așa o dovedesc încercările eșuate ale imitatorilor lui Urmuz, IONATHAN X URANUS (n. 1909)[1], JAQUES G. COSTIN (n. 1895)[2], MOLDOV[3] (1907-1966) și alții. Nu e vorba neapărat, cum se întâmplă de obicei, de impotența epigonică a unor scriitori mărunți, precedați de geniul unuia care-i copleșește cu greutatea lui, ci de altceva. Cu un calm imens, privind impasibil în ochii adversarului, eroul de film western trage pe nesimțite cuțitul din cizmă și, pe sub masă, îl aruncă în asul de pică pe care adversarul trișor îl scoate din mânecă, țintuindu-l în lemnul scaunului. Văzută prima dată, scena șochează. A doua oară trucul nu mai surprinde absolut de loc. Același lucru se întâmplă cu trucurile din textele urmuziene. Ele nu mai pot fi reluate. Devin o marfă care s-a răsuflat. Pe tema intelectualului strivit de societate, a neadaptatului, au scris și Vlahuță, și Sadoveanu, și Camil Petrescu, cu diferențierile respective. Se presupune neapărat că, aproximativ în același mod, tema mai poate fi încă abordată. Dar a mai scrie în chipul lui Urmuz din *Pâlnia și Stamate* este absolut imposibil; nu din cauza istovirii în adâncime a temei, ci din pricina trucajului fundamental cu care s-a lucrat. Spiritual și cu mare tâlc, Ionathan X Uranus punea ca motto la una din bucățile sale de proză punctele de suspensie din *Pseudokinegeticos* de Odobescu. Textul nu e cu nimic mai prejos decât Urmuz, dar are neșansa de a veni după. Iată un specimen:

> „Șandernagor avea o constituție nu prea complicată, cel puțin numai în ceea ce îl privea personal, restul fiind alcătuit din resturi și din mai multe roți dințate și de ceasornic. În același timp, el mai avea, între cele două vertebre mai mici și care noaptea scoteau sunete de clopotniță, câte un singur matematician, a cărui funcțiune în Stat era să înlocuiască urșii cu autocamioane confortabile și chiar cu sila. Iată deci, datorită căror împrejurări, Șandernagor se putea transforma în capră, luntre, gâscă sau trombon, său putea oricând să facă tot ceea ce voia, în limitele logice ale marșului sau către pepenii autodidacți“ etc. (*Diverse chestiuni*).

---

[1] BIBL. *Antologia..*, *op. cit.*, p. 474-484.
[2] *Ibidem*, p. 188-193.
[3] *Ibidem*, p. 347-352.

Neavând încotro, Moldov calchiază de-a dreptul schemele sintactice din *Ismail și Turnavitu* când scrie:

> „Șamaie e un tip compus din ochelari, boccea, calendar și trapez de lemn cu om săritor. În toate anotimpurile, poartă aceleași haine, aceeași pălărie și aceleași ghete de turist, nedespărțindu-se de ele niciodată. De asemenea poartă la el veșnic *Visul Maicii Domnului*, pe care n-a citit-o niciodată, dar pe care o oferă spre lectură, în schimbul unei remunerații sau în schimbul a 27 gâdilituri, cu o pană din coadă de păun, pe șira spinării“ (*Șamaie*).

Iată, tot la Moldov, caricatura în stil cubist a inamicului numărul unu al avangardiștilor, profesorul Mihail Dragomirescu:

> „Kakard e un cioc cu sfârc — atârnând ca un monoclu pe sfoară — pe ceafa celui mai mare creator de statui vii pe socluri de geniu, care împiedică circulația automobilelor. Într-una din zilele glorioase ale vieții sale, scoborând în corabia lui Noe, a tăiat cu ascuțișul inteligenței lui un smoc de păr din barba venerabilului bătrân și își făcu ciocul veșnic... Își tapetă cu vată grajdul și grădina zoologică și-nvârtindu-se pe un tobogan începu o discuție savantă cu toate animalele și păsările din corabie, urinând între timp fabule amestecate cu plumb topit în gheața familiei și stropind cu o scuipătoare de buzunar 6 000 Falange de hârtie care nu se mai puteau întrebuința în alte scopuri.“

Rinocerii lui Eugen Ionescu, niște viziuni alegorice urmuziene și acestea, îi găsim mai întâi la D. TROST (1916-1966)[1], care scria despre un *Sicriu premonitoriu* ce seamănă „cu un rinocer bolnav de flebită, asistat de trei rinoceri între 7 și 12 ani“. Persoana care comandase sicriul în chestiune își făcea simțită prezența într-o manta lungă „de culoarea oului de rață“. De sub manta își fac într-adevăr apariția „cinci boboci de rață“, la vederea cărora „rinocerii pleznesc în bucăți“. În fine, sicriul se transformă într-o ființă umană care „dregându-și glasul“ oferă necunoscutului „un cactus radios“. Automatismul și onirismul sunt acum evidente, în orice caz perfect simulate.

În general, proza suprarealiștilor, mai bogată mult decât a simboliștilor, se constituie din viziuni plastice, unele dintre ele demne de reținut; Iată un pasaj din GRIGORE CUGLER (n. 1903)[2], alt urmaș al lui Urmuz:

> „Al doilea boxer se dete jos de pe ring. Trei magi îl așteptau în tunici de mătase albe brodate cu icre negre și vorbeau între ei prin tusea măgărească. Al treilea boxer se dete jos de pe ring. Împrejurul său era numai apă în fundul căreia se vedea reflectată imaginea tremurătoare a unei stradele. La o fereastră ședea o prostituată bătrână, cu sânii amputați și care în loc de gură avea o oală neagră de lut afumat, în fundul căreia se vedea sclipind o monedă.“
>
> (*Meci nul*)

Un tablou citadin apocaliptic, la AL. DIMITRIU-PĂUȘEȘTI (n. 1909)[3]:

---

[1] BIBL. *Antologia literaturii române de avangardă, ed. cit.*, p. 452-464.

[2] *Ibidem*, p. 205-210.

[3] *Ibidem*.

> „Lupii se târau reumatici, frunzele se ciocneau sec, pădurile se uscau în zbor, ca iasca. În acel port al morții, cu străzi întortocheate și miros de absint, doi mateloți se opriseră nedumeriți în noapte. Două lumini, două zboruri îi chemaseră, căci nimeni nu-i aștepta niciodată“.
>
> (*Semne în amurg*)

O statuarie suprarealistă tipică:

> „Statuia gravidă și plină cu scorburi locuite de șopârle s-a oprit pe malul lacului. Orgoliul o împiedecă să se înece în apa cu lintiță verde. Dar se decide să intre în apă. Pe măsură ce înaintează, lacul se pietrifică, surprinzând un cârd de gâște care sucombă în tăcere. Statuia gravidă dispare. Șopârlele însă aleargă înnebunite pe suprafața pietrificată“. (Trost: *Statuia seacă lacul*).

De altfel, printre avangardiști sunt mulți artiști plastici sau numai amatori de plastică, desene, linogravuri, colaje. În afară de Brâncuși, M. H. Maxy, Milița Petrașcu, Mattis Teutsch, în această direcție se manifestă și Ion Călugăru, Ion Vitner, M. R. Paraschivescu și mulți alții.

În sfârșit, caracteristică este proza violentă, dinamitardă, în genul Bogza care, adresându-se din nou fetelor burgheze, afirma că va scrie o carte „fulminantă, după a cărei citire veți simți zvâcnind în pântecul vostru rodul minții mele“. VICTOR VALERIU MARTINESCU (n. 1910)[1] declara „pe propria mea răspundere“ că scrierea intitulată *Cocktail* „e un super-roman de hiperanaliză ultraintrospectă“, scris în „deplinătatea facultăților mintale“. Recomanda să nu se înceapă lectura „până nu v-ați șters bine pe labe și până nu v-ați spălat, riguros, botul și pe dinți“. Dar se prezenta totuși cu o rugăminte către cititori: „Nu înjurați autorul. Scrie cum poate“.

O notă consonantă literaturii celei mari este apariția și la avangardiști a condamnării războiului, a cărui amintire stăruia în conștiințe. Punctul de vedere e acela din Camil Petrescu, însă expresia devine violentă la limită, ca în tabloul dramatic *Zail Sturm*, semnat de SCARLAT CALLIMACHI[2], unde exasperarea unui rănit se revarsă în aceste cuvinte:

> „Răbdare? Am avut. De luni, de când umblăm ca o mașină sinistră și imensă. Am văzut lucruri îngrozitoare. Moarte pretutindeni, sânge și urlete. Nu, nu, e prea îngrozitor! Când îmi amintesc, plâng. I-am văzut scuipând sânge și pământ. Adunându-și mațele din praf. Aruncându-și frații în mormintele pierdute în imensitatea nemiloasă. Urlau cuvinte murdare, când țâșnea sângele din trupul lor... Dumnezeu era departe de toți acești oameni...“

Tendința e, precum se vede și la H. GAD (1895-1930)[3], spre reportajul crud, cvasiexpresionist:

> „Sângele. Ce dezgustător aspect are un lazaret. E roșiatic-spălăcit, pe cămășile devenite scorțoase, pare urma unei insecte strivite în petele de pe cearșafuri, e negru amestecat cu fire de

---

[1] BIBL. *Antologia..., ed. cit.*, p. 319-341.
[2] *Ibidem*, p. 146-153.
[3] *Ibidem*, p. 264-272.

vată și murdăria trupului nelăut al unui războinic. Și miroase. În primele zile nu simți nimic. Dar cu cât revii la conștiință, mirosul rănii vecinului devine nesuferit și putoarea cangrenelor unui mai depărtat îți insultă sensibilitatea și te exasperează.“ (*Sângele*)

Firește, mult mai simptomatică este poezia avangardistă. CONSTANTIN NISIPEANU (n. 1907)[1] declară a fi scris poemul *Protozoar* „la cererea unui medic, în timpul unui acces de malarie“. Ca atare, dicteul automatic e pur:

Am în sânge un patruped
Cu trei plopi în barbă
Ziua paște ca un ied
Soarele și melcii în iarbă.

Nu altceva este *Cântec pentru un marinar osândit*, de FILIP CORSA (n. 1898)[2], unde, afară de titlu, nimic nu pare inteligibil:

Priviți acest amabil dolent
valul tare — glas arare
valul știe — glas învie
salut amiral elocvent.

Mult interesante, adevărate cantilene absurdiste, perfect rimate și ritmate, sunt producțiile lui DALOCRIN (Nicolae Oprea Dinu: 1877-1943)[3] care se apropie, oarecum, de ermetismul fluid al lui Dan Botta. Punctul de origine rămâne *Cronicarii* lui Urmuz și versificările lui Tzara:

inv. 148555

Pe marginea mării, suspină în tăcere
O gâscă
Cu coadă și coamă de cal,
Și-o muscă ce-ar vrea să se ducă la bal,
Dar n-are picere.
Alături, suspină o rață bătrână,
Ce poartă în mână
Mănușe de lână.
Ar vrea să arunce, să rumege stele,
Dar n-are măsele.
Pe Ocean, plutește-n tăcere,
O sticlă de bere,
Iar Africa! Africa se arată mândră pe mal
Călare pe cal.
Pământul tresare, se zguduie, se ridică-n picioare,
Dar cade și moare.

(*Moartea pământului*)

---

[4] *Ibidem*, p. 365-375.
[2] BIBL. *Antologia...*, *ed. cit.*, p. 182-185.
[3] *Ibidem*, p. 199-205.

Bronzurile vor suna
Leturghii în slava ta
Şi-or cânta vreo două ore
Piculinele sonore...

O, baroane, să bem vin
Într-un stil neolatin;
Să nu bem cum beau satrapii
De se rupe coada sapii...

Noi să bem în clocot cald
Vinul mării de smarald;
Să nu bem ca toţi săracii
De se rupe coada vacii...
(*Inginerul Tinca*)

La GEORGE MAGHERU (1892-1952)[1] dăm peste desenul cubist tipic:

Acoperişurile, jumătăţi de pepene,
rotunde, împărţite în segmente ţepene,
sunt aşezate pe un hexadecagon;
acestea, lângă forme mari de zahăr
sau conice, sau cu segmente mari de con.
De pe aceste planuri înmuiate-n lapte,
înfipte în nisip, fără relief, abstracte,
se decupează cactusul exuberant şi gras
şi, cu inele în urechi, în degete, în nas,
o fată de aramă, grasă, nudă,
cu voluptatea coaptă în lumina crudă
(*Meca*)

La GHEORGHE DINU (Ştefan Roll: n. 1904)[2], întâlnim dinamica industrială constructivă, poezia-reportaj; lipsa oricărei punctuaţii e de rigoare:

Noi infuzăm atomului dinamică
elastici constructivi
plămânii oraşelor
vertebre de bronz
suntem aorta zilei
mâine vor veni alţii
muşchii schije de platină
sportmani
vom răscoli straturi geologice
cu râvnă de metal
vibranţi

---

[1] BIBL..., *Antologia*..., *ed. cit.*, p. 310-319.

[2] *Ibidem*, p. 210-231.

prin latitudini
artere de magnet
sânge
vertigiune
incandescență
respirație
viata ruptă din fuse
oțel

(*Metaloid*)

Operele lui Gheorghe Dinu (Ștefan Roll) le aflăm strânse în volumul *Ospățul de aur* (EPL, 1968). Mai reproducem o mostră din compunerea intitulată *Etc.*, tipic avangardistă:

Iubita mea dezarticulată și perpendicular
privirea ta e o mașină de cusut nori,
glasul orașului, ce inflație monetară
de ce agenții de circulație stau pe loc?
laptele alb nu e el mugetul ierbii verzi
când becurile pun seara mănuși de lac la tâmple?

Din acest volum, mai ales, ne dăm seama că Roll a fost unul dintre animatorii cei mai pașionați ai avangardismului românesc, complet dezinteresat de propria-i „glorie", dovedind însă o adâncă înțelegere pentru operele comilitonilor. Comentariile lui „critice" sunt un fel de poeme în proză și frumoase eseuri lirice. Iată un pasaj consacrat lui *Ulise* de Ilarie Voronca:

„Și se deschid paginile arate în cer ca ogoarele. Cum a știut ochiul tău să vadă și să domesticească, pe brazdă, baletul ciocârliilor și să umple fără șovăire cu glas rotund de autentic poet? Și am strigat: un tenor cu gâtlejul de argint și azur cântă în acest megafon; un arhanghel se convulsionează printre oameni frigându-se în zăpezi..."

(*Ilarie și cărțile lui*)

Despre Tristan Tzara:

Doamnă, „dă-mi să-ți mănânc puțin degetele și apropie-te să-ți citesc poemele lui Tzara din vremea dada-ului care e cartea sa „De nos oiseaux (...) un poet fără adjectiv, iată cum:

(În continuare ni se „citează: *La chanson d'un dadaiste*, într-alt chip de cum îl știam în original)

„la chanson d'un dadaiste/ qui avait dada au coeur/ fatigueait trop son moteur/ qui avait dada au coeur/ l'ascenseur portait un roi/ lourd fragil autonome/ îl ocupa son grand bras droit/ l'envoya a pape à Rome// la chandon d'un dadaiste/ qui n'était ni gai ni triste/ Et aimait une bicycliste/ qui n'était ni gai ni triste// madame, madame și vous saviez/ comme je vous aime et vous idolatre/ vous ne partiriez pas sans assurance/ sur la vie à quelle je pense// la vigueur aiguè des cloches/ finit le bavardage/ ou enferme les vaches magiques/ au sein noir du garage".

(Tristan Tzara: *De nos oiseaux*)

Despre Urmuz (observând printre primii, apropierea de Caragiale și Jarry):

> „...l-am iubit și-l mai iubesc pe Stamate, pe Cotadi, pe Dragomir, pe Algazy cu patronimicul său literar Urmuz e singurul care poate fi opus patronimicului caragealesc... de cea mai autentică fiziognomie al unui Jarry român“.

În preajma acestor... experimente — din care am citat numai o mică parte, avangardiștii și publicațiile lor fiind mai multe — sterile în fond, s-au ridicat câțiva poeți însemnați, care, cum era de așteptat, depășesc considerabil marginile curentului propriu-zis și se încadrează în fluxul general de dezvoltare a poeziei românești din epocă, privită din latura ei modernistă. Teoretic, însă, ei au aderat la avangardism, l-au apărat și operele lor sunt clar marcate în acest sens. E vorba, în primul rând, de Ion Vinea, de Ilarie Voronca și Barbu Fundoianu. La urmă, tangențial cumva, și de Eugen Ionescu, cum se va vedea.

ION VINEA[1]

Cum am mai spus, Ion Vinea a fost o figură de autoritate în epocă, fie și numai ca editor al *Contimporanului.* De fapt, prin el se face în chip evident legătura dintre poezia de avangardă și marea poezie a lui Arghezi, Blaga, Ion Barbu și, altcum, cu proza lui Mateiu Caragiale. Debutase, cum am arătat, la *Simbolul,* în 1912, odată cu Tristan Tzara, sub influența simboliștilor, a lui Minulescu îndeosebi, influență de care s-a delimitat categoric în creația lui de după război. A scris relativ puțin și în vremea de care ne ocupăm nu a publicat decât două mici volume de proză. Abia în 1964, la 69 de ani, în chiar anul morții, îi apare culegerea *Ora fântânilor,* prin forța împrejurărilor antologică. Cauza acestei întârzieri? Poate exigența față de sine însuși, ca în cazul lui Arghezi, poate o anumită timiditate (însă Vinea era, în anume cercuri, un poet foarte cunoscut și apreciat din ceea ce publicase în reviste), poate și un anume spirit de frondă, tipic avangardiștilor, care resping consacrarea prin „volum“. În cazul lui Vinea interesează mult opiniile estetice, parțial înfățișate când am vorbit de manifestul revistei pe care o edita, *Contimporanul* și de care istoria literară i-a legat numele. El credea — cum mărturisește într-o convorbire cu I. Valerian (*Viața literară*, mai 1927) — în „creația absolută, în afară de timp și metode". Respingea didacticismul, care anchilozează arta, era pentru „perpetua stare de revoluție". Spre deosebire de suprarealiști însă, cu André Breton în frunte, Vinea admira mult pe Edgar Poe, pe Mallarmé și Paul Valéry. Așa se și explică, din partea lui, aprobarea entuziastă a *Cuvintelor potrivite* ale lui Arghezi, pe care cu dreptate îl apropia de Eminescu, întrucât privește noutatea expresiei. Despre roman are o opinie mai singulară, în sensul că îl vede concurat de reportaj, ca mulți dintre scriitorii influențați de curentul avangardist, printre ei Geo Bogza. O ieșire din impas el o vedea în explorarea domeniului fantasticului, ceea ce însuși va întreprinde într-o măsură.

---

[1] ION VINEA (pseudonimul literar al lui Ioan Eugen Iovanache, n. la 17 aprilie 1895, la Giurgiu — m. la 5 iulie 1964, la București) a urmat studiile liceale la colegiul „Sf. Sava“ și cele

În ceea ce privește propria-i poezie, Vinea evoluează — cum avea să observe Șerban Cioculescu (v. *Aspecte lirice contemporane*, 1942) — de la starea vag nostalgică și sentimental simbolistă la o intelectualizare tot mai accentuată a impresiilor, cu tendința spre ermetizare. Fenomenul se poate vedea chiar dintr-o poezie datată 1912, precum în aceste două strofe care schițează un peisaj:

> Pereții de carton alb tăiați de o fereastră
> dreptunghiulară ziua se reazemă pe cer;
> și-un nor omoară timpul cu panglică albastră.

---

superioare la Facultatea de Drept din București și din Iași, unde își ia licența, în 1924. Împreună cu S. Samyro (Tristan Tzara) scoate revista *Simbolul* (4 numere bilunare) în 1912, unde publică primele poezii. Va mai colabora apoi la *Noua revistă română*, condusă de C. Rădulescu-Motru, la *Seara*, *Rampa*, *Facla*, condusă de N.D. Cocea, *Cronica* lui Arghezi, *Chemarea*, *Omul liber*, *Adevărul*, *Cuvântul liber*, *Umanitatea*, *Adevărul literar și artistic*, *Gândirea*, *Cugetul românesc*. Se va impune îndeosebi ca pamfletar, secodând pe N.D. Cocea, mai ales în ultimii ani de apariție a *Faclei*, devenind, din 1936, conducătorul acestui periodic și ducând campanii de presă dintre cele mai radicale și democratice, împotriva oficialității și a terorii fasciste, până în 1940, când redacția a fost devastată de legionari și revista desființată. Însă numele lui Ion Vinea este legat de *Contimporanul*, revista de avangardă „constructivistă", scoasă în 1922 și apărută timp de zece ani. În 1925 îi apare în 1930, *Paradisul suspinelor*. Poeziile nu și le-a adunat decât în ultimul an al vieții, în volumul cu caracter antologic *Ora fântânilor* (1964). Romanul *Lunatecii* se tipărește în 1965, iar un altul, *Venin de mai*, rămas în manuscris, apărut postum, la Editura Dacia). Retras din publicistică, după cel de al doilea război, Ion Vinea se dedică traducerilor și lasă câteva bune tălmăciri românești din Shakespeare (*Othello*, *Macbeth*, *Hamlet*), Edgar Poe, Washington Irving, Haldnor Laxness.

BIBL. *Ora fântânilor*, *Poezii*, E.P.L., 1964, cu o prefață de M. Petroveanu; *Poeme*, prefață și antologie de Vasile Nicolescu, Ed. Tineretului, 1968; *Lunatecii;* 2 vol., prefață și tabel cronologic de Magdalena Popescu, Ed. Minerva, 1971.

Amurgul se-nteţeşte pe turle, cu metal,
şi lângă mine viaţa-i aşa de regulată.
Fântâna, iute, umple cu zgomot o găleată,
şi-un grup de vrăbii zburdă din fulgi pe-un prânz frugal.
(*Constatări provinciale*)

Catargele la orizontul de miraj al mării, sugerând dorinţa evadării, albatroşii, matrozii palizi, într-o poezie intitulată *Mare*, tot din 1912, dar nereţinută în antologia din 1964, sunt din Minulescu, într-o frazare proprie, mai contrasă:

Nemărginiri sonore, a fulgerelor pradă,
mi-e sufletul o mare ce clocotă-n apus,
sub zarea de miraje spre care-ncet s-au dus
înaltele catarge cu pânze de zăpadă.

Spre soarele pe moarte fantastici albatrozi
desfac aripi candide şi-n zbor plutesc alene
pe-ntinderea ce cheamă cu glasuri de sirene
corabia ispitită cu palizii matrozi.

Peisagistica mării — dacă o putem numi aşa — preocupă pe Vinea în mai multe poezii (*Ovid, Tomis, Nox, Tristia, Chemare, Dor de mare, Casa din Mangalia, Popas, Nauta, Tuzla, Koh-i-Noor* etc.). O asemenea lirică nu este de loc neologică şi „dificultatea" ei vine numai din modul cum concretul, ce cade nemijlocit sub simţuri, printr-un proces de prezentare nudă a stărilor sufleteşti, trece în abstract pe traiectoria cea mai scurtă, sincopat:

Val pal, stâncile arse,
albastrul sat într-un inel de var.
Femeile ţăranului au unghii de mărgean
şi se vând pe stras şi suliman.

Vreau să rămân aci la Tuzla
lângă valsurile moarte-n casa albă,
când pleacă şcolarii rahitici
şi-n plajă sângeră macul sălbatic
cheag tuşit în amiaza fragedă.

Seara bate semne de far
peste goarnele vagi de apă
când se întorc pescarii cu stele pe mâini
şi trec vapoarele şi planetele.

(*Tuzla*)

Însă chiar din versurile citate mai sus se vede un soi de reacţie antisimbolistă, printr-un control lucid al sentimentalismului vag, „Partenza" minulesciană este ironizată cu tristete, odată cu melancolia de rigoare, prin filtrul unei lucidităţi balcanice, ca în *Doleanţe*:

Gară peticită de lumini,
șine verzi sub luna de venin,
câmp în cercuri înțepat cu spini,
ce tăcere, suflet pal și mut,
trenurile toate au trecut.

Gară peticită și pustie,
trenurile pleacă pe vecie,
ieși dintr-un sertar, melancolie,
cu panglici, cu bucle și hârtie,
că paiața-i fără de scufie.

În fond, poetul este cuprins repede de o tristețe gravă, profundă, văzută ca un declin iremediabil:

O tristețe întârzie în mine
cum zăbovesc toamna pe câmp,
nici un sărut nu-mi trece prin suflet,
nici o zăpadă n-a descins pe pământ.

Cântecul trist, cântecul cel mai trist
vine cu clopotul din asfințit,
îl auzi în glasul sterp al vrăbiilor
și răspunde din umilința tălăngilor.

(*Declin*)

Aceasta înseamnă a fi ajuns la „ora de liniști stelare“, „ora fântânilor“, a autoscrutărilor propriului suflet, spre a prinde șoaptele misterioase urcând din tenebre:

Ora fântânilor lumii,
Înger șoptește prin umbre
vorbele rugăciunii
netălmăcite și sumbre.

(*Ora fântânilor*)

Egală cu ea însăși, fără o vizibilă evoluție după trecerea peste pragul maturității, poezia lui Ion Vinea este a unui claustrat în tăcere și solitudine, comunicând cu lumea din afară doar prin câte un „vaier“ ce urcă din adâncuri, într-un tragic efort de autocunoaștere, fără sonorități de suprafață, ca un glas adresat sie însuși: „Să fie oaspete acestui prag/ tăcerea ultimă, din larg descinsă,/ umplând restriștea, pregetând ca visul,/ ca-n ochii unui înger cenușiu.// Îndemn final pe care-l mai asculți/ într-un târziu când deslușești ursita/ din ce-au fost tremur, rugă și lozinci/ și zac trofeie, azi, de nimeni strânse.//“ (*Solitudo*). „Să nu găsesc în mine nici un strigăt/ care străbate dincolo de tine/ să fie piatra piatră și tăcerea/ o mare nemișcată de suspine...“ (*Vaier*).

Stranie, la prima vedere, desfacerea în două a unei personalități scriitoricești! Vinea, în epoca de glorie a *Faclei* antifasciste, era unul dintre cei mai activi, mai înverșunați pamfletari, dezvăluind cu mare curaj civic acel „enorm spectacol de diviziune“. Fusese, alături de N. D. Cocea, unul dintre intelectualii care luau apărarea țărănimii crâncen exploatate: „O privire asupra cimitirelor timpului impune constatarea că sângele și zbaterile, că amăgirile... și înfăptuirile tardive nu au servit la nimic... Țărănimea, zădarnic proprietară pe loturile ei părăginite, trimite în lumea orașelor spectrul suferintei ei necurmate“, scria el în martie 1932, la 25 de ani de la răscoale, demascând modul cum fusese făcută împroprietărirea mult trâmbițată de politicienii vremii și observând cu ascuțime condițiile în care urmașii celor împușcați la 1907 veneau să îngroașe rândurile proletariatului. Cu același condei virulent condamna faimoasa curbă de sacrificiu, din 1931-1932, impusă de guvernanți muncitorimii și „proletarilor în haine negre“, micilor funcționari și intelectualilor pe care Vinea i-a apărat cu patos neîntrecut de nimeni.

Mulți condamnă, măcar în principiu, claustrarea poetului în așa-numitul „turn de fildeș“. În cazul lui Ion Vinea însă împrejurarea ar putea avea o explicație plauzibilă. Turnul său nervalian nu e căutat anume, ci impus, „crescut zi cu zi, noapte cu noapte“, în împrejurări vitrege, devenit astfel o amară, tragică, fatală compesație a artistului:

> Într-un sfârșit în marginea orelor moarte
> nalt și aspru Turnul a crescut
> zi cu zi, noapte cu noapte
> întemnițându-mă.
>
> (*Ivoriu*)

Desigur, cum cu dreptate s-a spus, Ion Vinea rămâne în istoria literară mai mult ca poet. În povestirile sale lirismul este oricum infuz, și Tudor Vianu îl așeza (în *Arta prozatorilor români*) alături de „fantaziștii“ Adrian Maniu, I. Minulescu și Mateiu Caragiale. El este un virtuoz al schiței-crochiu, simbolico-fantastice, din familia „decadenților“ Barbey d’ Aurevilly (din care a și tradus), Villiers de l’ Isle Adam, Huysmans, creionând „descântece“, vrăjit de „florile de lampă“ ale nopții. Titlurile primelor două grupe de proze din volumul apărut în 1925 sunt astfel caracteristice. Obsesiile, halucinațiile febricitante, amplificate într-un soi de metafore, nu tratate, ca la Gib Mihăescu, bunăoară, după metoda neorealismului lucid, ci dizolvate în *vedenii* desprinse cu totul de terestru, formează materia din grupul *Descântecul*. Caracteristică, prin grotescul ei și prin probabila intenție parodică, este bucata *Cravata de cânepă*, din cea de a doua culegere, *Flori de lampă*, un poem fantastic în proză, unde, de prințul „infelice“ al Danemarcei, Hamlet, metamorfozat pentru circumstanță în felinar, se spânzură cu un fular de mătase Domnița Silvia-Logica. Sofisticarea atinge culmea rafinamentului când Hamlet-felinarul, eliberat de cadavrul ridicat cu proces-verbal de către procuror, observă că ștreangul de mătase s-a transformat într-o cravată de cânepă, pe care o păstrează, „ca pe un doliu mai mult“.

Bucăți mai ferm conturate aflăm în volumul din 1930, *Paradisul suspinelor*. Cea titulară povestește, prin gura eroului principal, ori prin intervențiile autorului, amestecat, fără nici o ordine cronologică și fără logica proustiană știută, inițierile erotice ale unui copil și apoi adolescent, vag autobiograficul Darie, fascinat de o tânără guvernantă, devenită și amanta tatălui său, cum se întâmpla prin casele mari. Freudismul maladiv, lascivitățile de tot felul, mirajul morbid, la un loc cu abjecțiunile, iată materia. În *Luntre și punte* asistăm la un caz de furt care duce apoi la crimă. Cineva urmărește pe un hoț cărând acasă bani publici, ce-i fuseseră dați în păstrare. Se asociază apoi cu acesta și la un moment dat îl ucide — mai bine zis crede că l-a ucis: de fapt, victima fusese lăsată în stare de leșin numai — fugind cu banii. Dostoievskiana mustrare de conștiință a personajului, fără vreun substrat etic, se constituie în viziuni poetice: e o noapte de primăvară, teii izbucnesc într-o „conspirație“ florală, „revoluția“ lor „suprimă limitele dintre suflete și miresme“, oamenii, „dilatați de o fericire insuportabilă“, lenevesc, și insul se sufocă „în carcera lui de var“ (ecou barbian?). În sfârșit, zvâcnirea vânei de la tâmplă ia forma Minervei și în aceeași clipă își face apariția în cadrul ușii fantoma Domnului cu Servieta, crede el, care trebuie să fie „Dublul“, venit să-și ceară „partea“ lui. Dostoievskism, întors însă înspre estetism, aflăm și în *Cu inima în cap*, cea de a treia bucată și ultima din *Paradisul suspinelor*. Eroul se complace, gustă cu mare voluptate propria-i mizerie și degradare, făcându-și din asta chiar un mod de existență, cu subînțelesul — frecvent la posbaudelairienii perverțiți — că abjecțiunea poate conține frumosul.

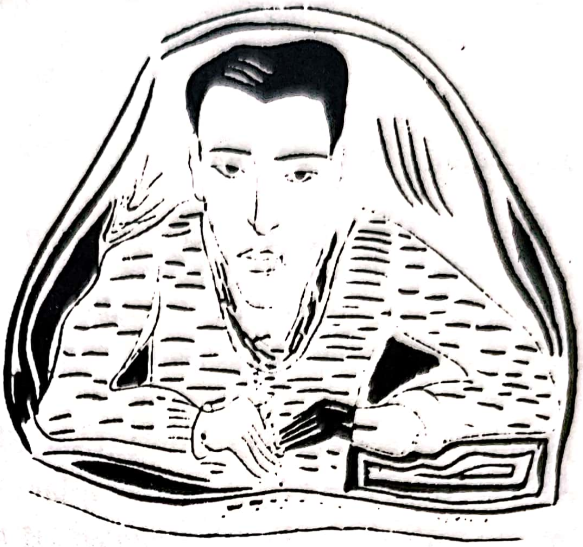
Romanul *Lunatecii* este departe de valoarea capodoperei lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea Veche*, cu care unii critici lasă a se înțelege o comparație. Nu din pricina meșteșugului scriitoricesc — pe care îl posedă cu prisosință și Vinea —, ci pentru că personajele lui Mateiu sunt pure proiecții ideale ale autorului, cu o existență autonomă, cu o logică proprie, animate de un fanatism ce le dă viață, în instanță ultimă. Lucian (Lucu) Silion al lui Vinea este numai un dezabuzat de rând, un dandy estetizant la modul vulgar: sinecură, locuință luxoasă, cu tot aparatul ce-și poate dori un fecior de bani gata „foarte cult“, și femei, cât mai multe femei, aventuri erotice cu duiumul, cultivate anume și cu prea puține accidente. Este vorba de un roman al ratării, așa cum acest fenomen avea loc în rândurile intelectualilor burghezi de altădată, indiscutabil interesant ca document. Admirându-și în anume chip eroul, nu-i mai puțin adevărat însă că autorul aruncă asupra lui o reală, *filozofică*, ironie. Nerealizând nimic în trândava-i existență, din dezgust față de lume și din superbie — credea el —, din lene, din lipsa de voință și din îngustime de gândire — s-ar putea deduce, pe de altă parte —, Lucu Silion devine până la sfârșit o epavă omenească lipsită de orice atribute estetice (spre deosebire de „craii“ lui Mateiu Caragiale!), adică exact contrariul a ceea ce dorise toată viața sa. O vagă asemănare — dacă lăsăm de o parte estetismul subiectiv al romancierului — se poate întrezări și cu personajele lui Petru Dumitriu, din *Cronica de familie,* privite însă cu detașare perfect obiectivă, balzaciană. Dar, paradoxal, deși mult mai vârstnic, Ion Vinea, romancierul, este mai „modern“ decât Petru Dumitriu.

ILARIE VORONCA[1]

Ilarie Voronca (pseudonimul lui Ed. Marcus, n. 31 dec. 1903, Brăila-m. 5 apr. 1946, Paris) debutase la *Sburătorul*, cu poezii destul de timide, sentimentale, apreciate de Lovinescu pentru cursivitatea comparațiilor și metaforelor. Brăileanul — trecut prin toată mișcarea de avangardă română — va deveni poet de expresie franceză, într-un stil mai apropiat de echilibrul clasic. Dar, prin comparație cu un Ion Vinea, el este foarte abundent și mult mai atașat crezului avangardist. Într-un articol publicat în *unu* (*Între mine și mine,* noiembrie, 1929), după o destul de îndelungată experiență, când mulți dintre confrați începuseră a se liniști, Voronca încă mai făcea elogiul hazardului dadaist. Cuvântul nu poate niciodată, scria el, acoperi în întregime profunzimea simțirii și a gândului; de aceea

---

[1] BIBL. *Zodiac*, Buc., Ed. Unu, 1930; *Petre Schlemil*, Buc., „Bucovina“, 1932; *A doua lumină*, Buc., Ed. Unu, 1930; *Act de prezență*, Buc., Ed. „Bucovina“, 1932; *Restriști*, Buc., 1923, *Colomba*, Buc., Interpol, 1927; *Ulise*, Buc., Interpol, 1928; *Brățara nopților*, Buc., Ed. Unu, 1929; *Plante și animale*, Buc., Integral, 1929 etc.



neprevăzutul în expresie, dezordinea chiar sunt indicate. Mai ales convenția, de indiferent ce natură, este funestă în artă: „Arta pretinde material luat din neobișnuit, care să supere timpanul convenției, să-i calce în picioare rochiile de mătase, certificatele de studii". Numeroasele lui plachete și volume, unele ilizibile aproape (*Colomba:* 1927, *Plante și animale:* 1929 etc.), cele mai multe de o imagistică debordantă și derutantă, adevărat bâroc suprarealist-dadaist (*Ulise:* 1928, *Brațara nopților:* 1930, *Zodiac* etc.), au făcut să curgă multă cerneală critică: Unii, partizanii grupului (Geo Bogza, B. Fundoianu, Stefan Roll etc,), ridicându-l în slăvi, alții, mai ponderați sau adevărați critici de meserie (Al. Philiphide, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu etc.), căutând a pune ordine și clarificări prodigiosului talent. Poetul român a intrat și în vederile criticii franceze a timpului, a fost cunoscut unor Ribemond-Dessaignes și Roger Vaillant, care considerau scrisul său reconfortant pentru spiritul occidental.

Trecând, din lipsa de spațiu ce ne-am impus-o, peste ermetismul din *Colomba*, în *Ulise* poetul se dezvăluie ca un voluptuos cu simțurile ascuțite la maximum și multiplicate în mii de antene. Poezia devine un soi de reportaj în imagini dintre cele mai neprevăzute, debitate cu plăcerea unui Ionel Teodoreanu în delir, eliptice, sincopate: „Dimineața — nu știm dacă gândul poetului a mers la mitologica Auroră — își freacă sânii tari de fereastră", timp în care „precupeții ridică obloanele somnului" și când „tramvaiele, lăptăresele, autobuzele își acordează ca o orchestrație instrumentele". Apoi ochiul cade pe acest tablu de bulgărie, antonpannescă la origine, dar pictată cu penelul unui Picasso tumultuos; punctuația lipsește cu desăvârșire:

Te oprești la vânzătoare de legume
îți surâd ca șopârle fasole verzi
constelația mazărei naufragiază vorbele
boabele stau în păstaie ca școlarii cuminți în bănci
ca lotci dovleceii își vâră botul înaintează
amurgesc sfecle ca tapițerii pătrunjelul mărarul
iepuri de casă ridichii albi pătlăgelele
vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii transilvănencelor

în broboade de mângâieri cristale
conopidele cât omăt întârziat pe boschete de șoapte pașii
și sticle cu apă minerală morcovii oglinzi fluviul
ca oase lungi se deosebesc casele cuvintele

Iată acum ploaia de metafore revărsată asupra oglinzilor:

oglinzi de culoarea tăcerii surâsului
oglinzi ca peștele zvârcolindu-se în metal
oglinzi ca o amintire a văzului
oglinzi ca gâtul femeilor la bal.

Imagini scoase din acest context sau din altele — din *Brățara nopților* în primul rând — puse cap la cap la întâmplare (Al. Phillippide spunea, cu bună dreptate, într-un articol din *Viața românească* din 1932, că poezia lui Voronca se poate citi în toate sensurile absolut fără nici o pagubă), taie cheful tuturor metaforiștilor de azi: „Tălăngile vacilor au vrăjit buruienile... viorile pomilor primesc arcușul vântului... (imaginea e din *Călin-file din poveste*), laptele sună în doniți cremenea văgăunilor... plugurile fac dragoste cu țărâna, o sărută o mușcă... (*Cocoșul sălbatec*), aruncă în arenă mănușa țipătului... aurul toamnei a aplecat tiriziile cerului... bulevardele se rumenesc ca pâni în brutăria dimineții... buline automobilele alunecă în esofagul tăcerii“. Uneori punctuația e pusă, dar acum ea nu mai pare necesară:

Tipografii, voi sunteți țâțele pământului,
Prin spuma voastră se limpezesc dantelele glasului
Și mirii închipuirii vin să bea laptele vostru,
Laptele vostru se umflă în cana văzduhului
Flutură o eșarfă de azur peste întinderi
Și o lumină se desface din voi ca din frunțile sfinților.
(*Brățara nopților*)

Mai interesant este să băgăm de seamă stricarea acordului, numai aparentă însă, din cauza topicii insolite și a lipsei de punctuație. Ca atare, cititorul este forțat să reconstituie el însuși corectitudinea expresiei. Bunăoară acest reportaj de pe valea Prahovei:

ochii ce șosele de-a lungul prahovei
vuiesc apele se dau peste cap și râd pietricele albe
de departe se strevăd plămâni fabricile azugei
sinaia edelweis la butoniera anotimpului
munți dau din cap ca bătrâni sfătoși
înaltă un gard în albastru ecoul
acum aștepți venirea tăcerii la poiana țapului.

Poezie a naturii este și *Plante și animale,* volum ilustrat de Brâncuși. Cu drept cuvânt poetul se pune sub protecția lui Francesco d' Assisi, din care extrage în carte un citat, și sub aceea a lui Odobescu, de unde reproduce câteva șiruri caracteristice, unde se vede predilecția, voluptatea aglomerării cadențate: „salcia pletoasă, socul mirositor, alunii mlădioși, arțarii cu pojghițe roșii, carpenii stufoși, nalba moale și teii... falnicii jugastri, plopii înalți, anini ușurei, ulmi albicioși, sângeri pestriți, corni suciți și vârtoși". Compunerea e mai încâlcită, dar câte o exclamație surprinde iarăși: „Ce frumoase instrumente de muzică sunt peștii!"

Poetul nu pare a crede în posibilitatea comunicării pe cale rațională între conștiințe. „Asemeni Ioanei D' Arc, poetul aude voci", scrie Ilarie Voronca într-o însemnare *Despre poem și antologie.* Hazardul dadaist pare a corespunde așadar unei ordine cosmice care scapă controlului: „Antologia o iubesc neizbutită. Vreau încordarea poetului, precum acarul brusc dispărut sub perdeaua vitezei schimbând trenul, tăind izbucnirea farului semnal în arteră". În fine, „sufletele se ating între ele ca țări, sensibilități se sărută imaterial ca fruntariile pe hartă". El însuși, sieși, poetul își apare ca un străin — Eminescu spunea: „cu o străină gură" — când scrie:

cine mă strigă: ești tu autorul acestui poem?
viața mea e închisă aici între filele cărții ca un comentar
cu o umbră în frunzișul de carpen.
Iată-mă dinaintea ta cine ești și cine sunt,

care din noi doi l-a zămislit pe celălalt?
te cheamă ilarie voronca și ai 23 de ani
și alții au avut vârsta asta înaintea ta
aveau nume sonore* și jucau ca mingi cerurile.

Cu toate acestea, tratarea retorică a emoțiilor inițiale, lipsa punctuației, a acordului uneori și câteva trucuri teribiliste sunt făcute anume pentru a șoca.

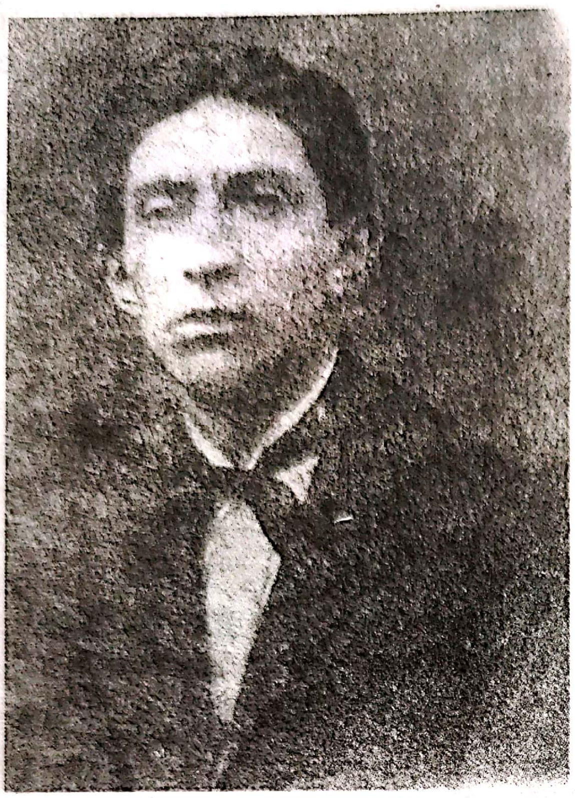
B. FUNDOIANU[1]

Barbu Fundoianu (Benjamin Wexler n. 14 nov. 1898, Iași — m. 2 oct. 1944, Auschwitz) — devenit apoi, ca scriitor de limbă franceză, Benjamin Fondane — s-a născut la Iași și a murit la Auschwitz, victimă a ororilor naziste. În partea ei cea mai valoroasă, poezia lui pare mai curând tradiționalistă, cântând priveliști rurale sau de provincie moldoveană. A fost însă un teoretician fervent

---

* dante, baudelaire, victor hugo, eminescu, (nota în original).

[1] BIBL. *Poezii,* Antologie și traduceri de Virgil Theodorescu, cu o prefață de D. Petrescu; *Antologia literaturii române de avangardă, ed. cit.,* p. 257-264.



al modernismului în numeroase articole din revistele avangardiste (*Contimporanul*, *Integral*, *unu*) și nu numai în acestea. Fanatismul său mergea până acolo — și era doar, cum însuși E. Lovinescu mărturisește, un om de gust, cultivat —, încât neagă cu desăvârșire existența unei literaturi române, din care abia de poate reține numele lui Eminescu și — unilateral și neinformat, cum sunt unii scriitori — a simboliștilor Petică și D. Iacobescu. S-a mai întâmplat apoi că, expatriindu-se în Franța și scriind în franțuzește, fostul poet român pare a privi cu oarecare lepădare de sine ceea ce scrisese mai înainte. Nonconformismul îl caracteriza într-un grad înalt și la aceasta s-a adăugat și împrejurarea de a fi trăit angoasele intelectualilor prigoniți în timpul războiului de către fasciști. Însă chiar de prin 1930 Fundoianu dădea semnele unui fel de dezabuzare întrucât privește poezia: „Poemul — scria el — e doar o mască, e drept, cea mai frumoasă, pe un obraz urât și ciuruit, obrazul ultimului ideal“. Strigătul artistului ros de amărăciuni existențiale e impresionant:

> „Poezie! Câtă nădejde am pus în tine, câtă certitudine oarbă, cât mesianism! Am crezut că în adevăr poți elibera și răspunde acolo unde metafizica și morala și-au tras de multă vreme obloanele. Te credeam singura metodă valabilă de recunoaștere, singura rațiune a ființei de a persevera în ființă.“

Debutând în 1914, la *Viața nouă* a lui Densușianu, colaborând la *Însemnări literare, Rampa, Adevărul literar și artistic, Viața românească*, apoi la *Integral, unu* și alte reviste, până la expatriere (1929), și după această dată, o bună bucată de vreme, Fundoianu s-a remarcat și ca un eseist de talent, mai ales în a sa *Cronică a ideilor*, pe care o ținea la *Sburătorul*. Articolele și le culege în volumul *Imagini și cărți din Franța*, interesante observații asupra operelor unor Baudelaire, Stephane Mallarmé, Remy de Gourmont, Francis Jammes, André Gide, Paul Claudel, Proust, Huysmans, Verhaeren, Maeterlink etc. Notabile rămân eseurile în franceză ale lui B. Fundoianu: *Rimbaud le voyou* (1933) și *Faux traité d'ésthétique* (1938).

Cu împrumuturi din Bacovia, însă cu lăsarea la o parte a nevrozelor, pentru că poetul e un nostalgic și un vitalist latent, legat de pământul moldovenesc, deși e un alogen — sau poate tocmai de aceea —, Fundoianu cântă târgul provincial. În Herța ori la Vatra Dornei, vitele pot fi văzute pășind greu pe ulițele cu prăvăliile evreiești, sunetul tălăngii se amestecă tânguirilor din sinagogi, mirosurile de ierburi, de fân și de ploaie dau euforii în pacea adâncă a amurgului. Cu un cuvânt, bucolicul eliadesc din *Sburătorul* e adus între corespondențele simboliste, făcut decadent, languros. Poemul în 8 părți *Herța*, din volumul *Privelişti* (1930), lasă impresia unui autohtonism acut. Cu toate acestea, se cuvine a observa neapărat poza rimbaldiană. Prăfosul târg de provincie moldovenesc *Vatra Danii* sau *Herța* devine un fel de Charleville, unde adolescentul, insubordonat, nonconformist, descoperitor al poeziei moderniste, melancolizează în anume chip. Poetul mlădiază cu mare știință muzica versului, și câte o asonanță sparge alexandrinul, anume pentru a se insinua în subconștient:

Noaptea mână din spate căruțele cu fânuri,
și stele, poate rouă, mai cad și-au mai căzut.
Copacii stau în cale, cu toți atâția cerbi,
și umbre, pe pământul moale, au desfăcut
....
Boii sub pălărie de paie merg să are
pe jos, și-și freacă somnul neisprăvit de stâlpi,
au în narine — un miros de lapte și de râpi
și se pornesc în silă să spargă arătura —
pe după gard, de unde a început natura.

Voluptatea simțurilor în atingere cu elementele este aceeași ca la Voronca. Ea apare însă mai profundă, pentru că aglomerarea metaforică lipsește. Dimpotrivă, receptarea peisajului se face prin expresia aparent prozaică, de la locul comun, semn neapărat al rafinamentului. Ploaia primăverii nu atinge numai vegetalul, ci are ecouri acute în simțuri, ca și cum sufletele ar face corp comun cu regnul mineral și cel vegetal:

O, ploaia primăverii care-a căzut din timp!
lasă să-mi spăl în tine picioarele desculțe,
lasă să-mi spăl în tine, sufletul meu desculț...
Oameni — sau poate-amurgul în liniște ara —
țelina despicată la nesfârșit, fugea,
și boii lingeau ploaia din cer, în arătură...

Înrudirea cu Ion Pillat era inevitabilă și ea se face, mărturisit de altfel, prin Francis Jammes. *Lui Taliarh* poate foarte bine figura în *Calendarul viei;* cităm fragmentul final:

Ca mâne, toamna iară se va mări prin grâne
și vinul toamnei poate nu-l vom mai bea. Ca mâne,
poate s-or duce boii cu ochi de râu în științi,

> să tragă cu urechea la noile-ncolțiri.
> Și-atuncea, la braț, umbre, nu vom mai ști de toate;
> Poate-am să uit nevasta și vinul acru; poate...
> Ei, poate la ospețe nu vei mai fi monarh —
> E toamnă. Bea cotnarul din cupă, Taliarh.

De Voronca îl apropie și poemul, în patru părți, *Sinaia*, cu notații reportericești făcute parcă într-o stare de somnolență, cu studiată ingenuitate. Totuși Fundoianu rămâne mai ales ca un poet al toamnei, izbânzile lui fiind mai mari tocmai prin neabaterile de la tradiție, ca în *Metru vechi;*

> Prietene, prietene, e toamnă;
> un sfert de ceas, și calul ne azvârle
> la via veche unde, lângă cramă,
> e anotimpul cald pentru șopârle
>
> Nu-i nimeni în hambare și în șură,
> Pustiu. E-o cârciumă aici. Vom cere,
> În sticle vechi, cu lacăte la gură,
> puțină reverie și tăcere.

Poetul face parte din categoria celor dispuși să emigreze, și caracteristică îi este strigarea către „târgul ticălos“, pată urâtă pe câmp și sub soare, cu maghernițe rămase pustii:

> Târg ticălos, cu ulițe și străzi
> sparte de ploi, de vite și de care,
> aici, în câmp, pe vremuri, creștea soare,
> aici creștea ovăz.
>
> Sunt garduri unde iarba a mijit,
> și întâlnești, pe unde curgea râul,
> case bătrâne-n care n-a trăit
> nimic, pe după geam, decât pustiul.
>
> (*Provincie III*)

Și evident, refrenul:

> În casa de tăcere cu iederi și urzici,
> plină cu somn de bufnițí cărne, cu ochii mici,
> nimeni nu știe toamna când a intrat în casă,
> și anii de când surpă pereții, ca să iasă.
>
> (*Urâtul*)

EUGEN IONESCU[1]

Asemeni lui Tristan Tzara, lui Ilarie Voronca și lui B. Fundoianu, de care vorbirăm imediat mai sus, în secțiunea consacrată avangardismului (deși ei, exceptându-l cumva pe cel dintâi, „întemeetorul“ curentului, n-au fost avangardiști până la capăt), Eugen Ionescu este un scriitor format și afirmat cât se poate de substanțial în limba română și în România, realizat apoi pe deplin în Franța. Prin toți aceștia, mai apoi și prin Emil Cioran, „sora noastră mai mare“, Franța, își lua înapoi — cu suavă inconștiență și îndreptățită grație (dacă privim lucrurile în planul istoriei) — o datorie contractată pe parcursul unui secol și jumătate. Avangardismul a făcut vâlvă mondială, și-a trimis ecourile până în zilele noastre, mai cu seamă prin „confiscarea“ lui, fie și parțială, de cultura franceză, în virtutea faptului că celui ce are mai mult i se mai dă, luându-se de la cel ce are mai puțin... Eugen Ionescu a participat ca atare la avangardă, nu a fost „încadrat“ în vreun grup (pentru că este, prin firea lui, neîncadrabil) și despre el s-ar putea foarte bine dizerta și în secțiunea (v. mai departe) pe care am intitulat-o *Nae Ionescu și elevii săi,* nu ca un „elev“ al lui Nae Ionescu, ci ca „fiul spiritual“ al lui Mircea Eliade“, cum l-a caracterizat Mircea Vulcănescu, prin referire la volumul *Nu,* pamfletul critic care l-a impus opiniei publice, o încercare „de cea mai pură esență socratica și montaigniană“, ieșită din condeiul unui „copil teribil“, „bolnav de luciditate“, „care nu se joacă scriind“, foarte inconformist.

---

[1] EUGEN IONESCU (n. 1909 sau 1912 la Slatina — m. Paris,. 28 martie 1994) cu studii liceale la Sf. Sava, în București și studii în litere la Universitatea din capitala României, debutant în *Revista liceului* unde învățase, apoi cu vol. de poezii *Elegii pentru ființe mici* (1931), urmat de eseurile critice din vol. *Nu* (1934, Ed. Vremea), premiat de un Comitet al ministerului instrucțiunii. Din 1941, se stabilește în Franța, în 1950 i se joacă piesa *La Cantatrice chauve*, urmată de multe altele. În 1970 este ales membru al Academiei franceze, Editura Gallimard îi tipărește cele 3 vol. de *Teatru* în 1958, traduse mai târziu și în românește, urmate de numeroase alte proze, memorii, eseuri.

BIBL. *Nu*, Ed. Humanitas, 1991.

Cu avangardismul, Eugen Ionescu are comun gestul „demolării“ autorităților literare constituite. Dacă *Manifestul Dada* striga doar „Jos arta etc.!“, Ionescu pune mâna cam orbește pe târnăcop și lovește efectiv în Arghezi, în Ion Barbu, în Camil Petrescu, în... Victor Hugo, chiar în Nietzsche. În fine, Eugen Ionescu ne apare acum drept cel mai legitim continuator al lui... Urmuz, capul de pod al avangardismului, iscat mai întâi prin el în România. Ionescu l-a făcut cunoscut pe Urmuz în Franța, l-a „infuzat“, la un loc cu elemente din Caragiale, în extraordinara lui operă dramatică, celebrul „antiteatru“ ionescian, acum de faimă mondială. Nu s-a mărginit, asemeni lui Geo Bogza și altora (printre care, paradoxal, și obiectul demolării lui Eugen Ionescu, Arghezi), la simpla admirație și chiar „adorare“ a lui Urmuz. Acum ne apare limpede că avangardismul românesc începe cu Urmuz și sfârșește cu Eugen Ionescu. Mai mult încă, prin acești doi scriitori, prin precursorul lor, care nu este altul decât Caragiale, prin „miticismul“, prin balcanismul și bizantinismul personajelor celui din urmă, ca și prin alți scriitori români mai vechi, prin expresivitatea paremiologică a limbii române, în sfârșit, avangardismul își are rădăcinile lui cele mai adânci la noi. În orice caz este îndeajuns de limpede faptul că s-a ivit mai întâi aici, la Porțile Orientului, unde totul este luat în ușor, unde totul este *compatibil* (din păcate), unde se face cel mai mult haz de necaz, unde totul și de când ne știm este... „tranziție“, unde îți vine să zici că s-a născut chiar și zicala franțuzească „c' est seulement le provisoire qui dure“, unde (iarăși din păcate) se dărâmă și se ia din nou de la capăt construcția, unde nu prea stă piatra peste piatră. Și de acest neajuns național, să-i zicem, trag foloasele alții. Am putea întocmi o lungă listă cu proverbe și zicători, în acest sens, de la cele mai multe aflate în *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, de la cele „situate“ de Ion Budai Deleanu în *Țiganiada* până la scrierile unor Anton Pann sau Ion Creangă.

Evident, nu ne vom ocupa (aici fiind vorba de istoria literaturii române și deloc a celei franceze — criteriul fundamental de selecție fiind limba) de piesele de teatru (antiteatru) ale lui Ionescu. Producem numai câteva citate, comentate succint, care pot trimite la miticism și urmuzism. Ca în Caragiale, *Pompierul* din *Cântăreața cheală* este (știut sau neștiut de el însuși, ori și de autorul lui) un *Mitică* spunător de... bancuri, de tipul celor de pe la noi, „ieftine“, de speță golănească, bazate pe jocuri automatice de cuvinte. De exemplu: „Un jeune veau avait mangé trop de verre pilé. En conséquence, il fut obligé d' accoucher. Il mit au monde une vache. Cependent, comme le veau était un garcon, la vache ne pouvait pas l' appeler *maman*. Elle ne pouvait pas lui dire *papa* non plus, parce que le veau était trop petit. Le veau fut donc obligé de se marier avec une personne et la mairie prit alors toutes les mesures édictées par les circonstances à la mode“.

După care, automatic, vin replicile (iarăși nu știm cât de „conștiente“, de... „spirituale“, ale ascultătorilor care fac și ei figură de imbecili:

> „M. SMITH: A la mode de Caen./ M. MARTIN: Comme les tripes./ LE POMPIER: Vous la connaisez donc?/ M-me SMITH: Elle était dans tous les journaux./ M-me MARTIN: Ca s'es passé pas loin de chez nous."

Alt șir dialogal de aceeași factură:

> „M. MARTIN: J'ai connu cette troisième femme, si je ne me trompe. Elle mangeait du poulet dans un guepier./ LE POMPIER: C' était pas la meme./ M-me SMITH: Chut!/ LE POMPIER: Je dis: dont la troisième femme était la fille de la meilleure sage-femme de la région et qui, veuve de bonne heure.../ M. SMITH: Comme ma femme./ LE POMPIER: ... s' était remariée avec un vitrier, plein d' entrain, qui avait fait, à la fille d' un chef de gare, un enfant qui avait su faire son chemin dans sa vie.../ M. SMITH: Son chemin de fer.../ M. MARTIN: Comme aux cartes./ LE POMPIER: Et avait épousé une marchande de neuf saisons, dont le père avait un frère, maire d' une petite ville, qui avait pris pour femme une institutrice blonde dont le cousin, pecheur à la ligne.../ M. MARTIN: A la ligne morte?" etc. etc. istoria se complică cu aducerea în discuție a bunicii unui popă („pretre"): „M-me MARTIN: Excusez, Monsierur le Capitaine (Pompierul e avansat în grad, cum se obișnuiește, n.n.) je n-ai pas très bien compris votre histoire. A la fin, quand on arrive à la grande-mère du pretre, on s' empetre./ M. SMITH: Toujours, on s' empetre entre les pattes du pretre" etc.

Asemenea „jocuri de cuvinte" sunt destule (nu însă repetate obsesiv, ci venite ca din întâmplare sub condei; vorba lui Caragiale: „te prinde sau nu te prinde") în piesele lui Ionescu. Ne-am oprit un moment la *Cântăreața cheală*, prima și cea mai caracteristică, după părerea noastră. Iată și răspunsul *Elevei* (din *La leçon*) la întrebarea *stupefiată* a *Profesorului* care constată iuțeala și exactitatea cu care aceasta calculează cât face, de exemplu, 3 miliarde 755 de milioane 998.251 înmulțit cu 5 miliarde 662 milioane 300508: „ELEVA: C' est simple. Ne pouvant me fier à mon raisonnement, j'ai appris par coeur tous les résultats possibles de toutes les multiplications possible...". Asemenea lui Trăsnea (cunoaștem din experiență profesorală îndelungată procedarea, aici de-a dreptul nebunesc-homerică!) care învăța gramatica lui Măcărescu pe dinafară, fără pic de efort rațional! Însă și *Profesorul* bate câmpii automatismului verbal când perorează ceva în legătură cu înrudirea limbilor (căci la un moment dat *Lecția* trece de la aritmetică spre filologie):

> „Ainsi donc, Mademoiselle, l' espagnol est bien la langue mère d'ou sont nées toutes les langues néo-espagnoles, dont l' espagnol, le latin, l'italien, notre francais, le portugais, le roumain, le sarde *ou sardanapale* (! excl. ns.), l' espagnol el le néoespagnol — et aussi, pour certains aspects, le turc lui — meme plus rapproché du grec, ce qui est tout-à-fait logique, étant donné que la Turquie este voisine de la Grèce plus près de la Turquie que vous et moi..."

Versurile lui Eugen Ionescu din *Elegii pentru ființe mici* (prima carte publicată în românește, în 1931) sunt... argheziene și mai ales barbiene, cu nevinovăție, parcă anume scrise să preludeze extraordinarul pamflet din *Nu*. Considerăm suficient, ca exemplificare, acest fragment din bucata *Suvenir*:

Aiurit
și aburit
cum eram
tot mă iubeam.
În strachină, nătâng,
împlântam piciorul stâng
și nu călcam deștept
nici cu piciorul drept.
Dar printre erori
alergam ușor.
iar dacă mă-ncurcam în stele
le culegeam ca niște mere.
Cum eram
tot mă iubeam.

„Încurcarea în stele“, pe care le culege „ca (pe) niște mere“, „deștept“ etc. sunt argheziene în acest „autoportret“ ionescian; „aiurit“, „aburit“, „nătâng“, odată cu ritmurile, sunt din Barbu (din *După melci* sau *Riga Cripto*, de exemplu). Excepțională și... avangardistă este însă parafraza poetică la vechea zicală românească „a călca în străchini“, plină de atâtea sugestii „hâtre“-autoironice, absolut intraductibile de fie cine o fi (dar cu perfect bilingvul Ionescu nu te poți juca!), deși, altcum privind lucrurile, foarte inteligibile, măcar la prima vedere. Căci la o a doua, mai adâncă, stai și te întrebi: „Ce dracu o fi însemnând, *foarte exact,* a călca în străchini?“ (Cu toate că, pe teren pozitiv situându-ne, putem să ne imaginăm călcarea, la întâmplare, prostește, peste un teren sau o masă plină de aceste recipiente de olărie autohtonă, care pot să ți se fărâme sub tălpi, îți pot sări în cap etc. Ca și în zicala, tot de domeniul... ceramicei: „Ajunge o măciucă la un car de oale!“).

Prima, cu neputință de ignorat în istoria literaturii române, călcare în străchini a lui Eugen Ionescu este pamfletul-eseu *Nu,* publicat în 1934 și, culmea!, premiat de un Comitet inițiat de Dimitrie Gusti, ministrul instrucțiunii publice de atunci. Se numea „Comitetul pentru premierea scriitorilor needitați“, juriul fiind compus din Tudor Vianu, Ș. Cioculescu (care au votat împotrivă) și din alți cinci care au votat pentru: Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Ion I. Cantacuzino și Romulus Dianu, cu toții prieteni de generație ai autorului, în treacăt fie zis. Publicarea cărții a fost refuzată, prin Al. Rosetti, de prestigioasa Editură a Fundațiilor Regale, apărând numai la Editura Vremea, cu acest subtitlu explicativ: „Operă selecționată și publicată de Comitetul pentru premierea scriitorilor tineri needitați, cu împotrivirea a doi din cei șapte membri ai comitetului“.

Titlul, *Nu,* se potrivește la drept vorbind numai pentru cele trei capitole negatoare la adresa lui Arghezi, Ion Barbu și Camil Petrescu. Partea a doua, un *Fals itinerar critic,* ne pune în fața unor profesiuni de credință a criticului de ocazie care era acum Eugen Ionescu. E posibil ca unii prieteni, văzându-i cultura și verva scânteietoare să-l fi sfătuit să îmbrățișeze critica literară, acum, la 23 de ani. Însă admiratorul lui Caragiale care spusese: „Știi să scrii, ești literat, știi să citești, ești critic“, ca și un fel de lehamete (poate și... lene), îl determină pe autor să îmbrățișeze această... „identitate a contrariilor“, tipic ionesciană și caragialiană în același timp: „Orice carte îți place dacă vrei. Orice carte îți displace dacă vrei. Sunt convins de inutilitatea criticii literare, după cum sunt convins de lipsa de semnificație metafizică a literaturii“.*

Iată afirmații foarte categorice care îl apropie pe Ionescu, în mod egal, și de avangardiști, dar, ciudat, și de nihilismul cioranian. De altfel, tot aici și tot în stil cioranian și avangardist, Eugen Ionescu declară franc ce-i place din literatură: *Poveștile* lui Perrault, *Gog* (de Papini, n.n.), *Cuore* (Edmondo de Amicis, n.n.), poeziile lui Dimitrie Anghel, *La Belle Aventure* de Robert de Flers, *Noaptea regilor*, Arsène Lupin, *Sărmanul Dionis* (Eminescu, n.n.), capitolul despre Pârvan din memoriile d-lui E. Lovinescu, *Teoria poeziei* de Mihail Dragomirescu, versurile lui Horia Stamatu, Michel Zevaco, Alexandre Dumas-tatăl, Paul Féval-fils, *Le Rire* de Bergson. Și poate încă cincisprezece“.

La un moment dat acest acces de sinceritate:

> „Cum să cred, dragă Goethe, că am să te descopăr în literatura ta, când toți ne trădăm? Ne trădăm fiindcă vorbim, ne trădăm fiindcă tăcem, ne trădăm pentru că acționăm, ne trădăm pentru că suntem originali.“

---

* Este foarte posibil ca neîncrederea lui Eugen Ionescu față de critică, clară de tot în volumul *Nu*, să fi persistat pe parcursul întregii lui cariere scriitoricești. Acest pasaj din replica lui Ionesco chiar (în *L' Impromptu de Alma*), în postura de personaj de comedie adresându-se sălii ni se pare cât se poate de semnificativ:

„La critique doit etre descriprive, non pas normative. Les docteurs (...) ont tout a à aprendre, rien à enseiger, car le créateur est lui-meme le seul témoin valable de son temps, il le découvre en lui-meme, c'est lui seul qui, mistérieusement, librement, l' exprime. Tout contrainte, tout dirigisme, — l' histoire littéraire este là pour le prouver — faussent ce témoignage, l' altèrent, en le poussant dans un sens (*geste à droite*) ou dans l' autre (*geste à gauche*). Je me méfie des poncifs de ce cote-ci (*geste à droite*) aussi bien que des poncifs de ce côte-là (*geste à gauche*). Si le critique a tout de meme bien le droit de juger que selon les lois mêmes de l'expression artistique, selon le propre mythologie de l' oeuvre, en pénétrant dans son artistique, selon la propre mythologie de l' oueuvre, en pénétrant dans son univers: On ne met pas la chimie en musique, on ne juge pas la biologie d'après les critèrs de la peinture ou l' architecture, l' astronomie échape à l' économie politique et la sociologie; si des anabaptistes, par exemple, veulent voir une pièce de théatre l' illustration de leur croyance anabaptiste ils sont libres; mais lorsqu' ils prétendent tout subordonner à leur foi anabaptiste et nous convertir, je m'y oppose. Je crois, pour ma part, sincèrement, à la pauvreté des pauvres, je la déplore, elle est vraie, elle peut etre matière à théatre; je crois aussi aux inquiétudes et aux graves ennuis que peuvent avoir les riches; mais ce n'est ni dans la misère de ceux-à, ni la mélancolies de ceux-ci que, pour mon compte, je trouve ma substance dramatique. Le théatre est, pour moi, la projection sur scène du monde du dedans: c' est dans mes rêves, dans mes angoisses, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérious que, pour ma part, je me réserve le droit de prendre cette matière théatrale...“

Sau această enormitate despre Nietzsche — tot așa, în virtutea identității contrariilor — cu cererea de iertare către Emil Cioran:

> „Disperații sistem Emil Cioran, ca să vă fac plăcerea de a cita numele unui tânăr intelectual român (de al nostru!), se complac în disperare. Cu alte cuvinte intronează un sistem de valori, *sperante pe o cale inversă* (subl. ns.; trimiterea se face la *Pe culmile disperării*, n.n.) tot așa de valabilă ca și aceea de până azi, de până totdeauna, să mă ierte d. Emil Cioran (din Sibiu). Orice s-ar zice, aceasta, cât și vorba unui netot, se identifică cu îndemnul lui Nietzsche, cel mai imbecil dintre toate „geniile“ acestei lumi: îndemnul de a lupta gratuit fără cununa valorilor morale și altele...“

Cu astea viitorul probabil critic Eugen Ionescu de pe atunci și-a tăiat toate punțile spre o asemenea ingrată carieră, în care (aici este marele lui merit, extraordinar de mare!) declară cu cea mai mare sinceritate că nu crede. Dovadă? Imitând pe Caragiale cu celebra cronică dramatică (făcută la o piesă de teatru pe care n-o văzuse în viața lui), face și el două recenzii la *Maitreyi* de Mircea Eliade, una elogioasă și o a doua nimicitoare, punându-le alături: „mă simt jenat să declar că romanul d-lui Mircea Eliade, mareșalul oficial și de drept al generației noastre, m-a entuziasmat fără reticențe“; „*Maitreyi* este o carte mare. O carte care trebuie, în mod necesar, să fie scrisă la o anumită vârstă, și la o anumită vârstă istoric culturală. D. Mircea Eliade a fost ales de Zei să o trăiască și să ne-o dăruiască. Să ne trăiască!“; „În *Maitreyi* e un timbru, un accent al mărturisirii, o febră, care aparține numai d-lui Mircea Eliade și nouă, celor care trăim patosurile sale“; „Mircea Eliade trăiește cu aceeași înfrigurare (înfrigurarea este în el, nu în obiect), la aceeași altitudine, cu aceeași ardere proprie... Un temperament genial se pasionează de ceea ce numim, cu prejudecată, mofturi și își crează nimicuri care să-l tortureze. Căci există o *necesitate gratuită* a torturei: *Maitreyi*“ ș.a.m.d.

Asta pe de o parte, cea pozitivă.

Dar se vede dintr-odată că „exercițiul“ critic în direcție pozitivă îl incomodează, (este, cum singur spune, „un handicap“), pe comentator, ale cărui ironii se și străvăd în subtext. De cealaltă parte, cea negativă: Mircea Eliade merge până la Constanța, numai, se întoarce pe furiș în București (nici vorbă de călătoria în India), stă ascuns vreo câteva luni în mansarda sa și, cu aerul lui *j' en ai vu bien d'autres* imaginează „trăirile“ din *Maitreyi*, îmbrățișând metoda unui „tânăr gânditor francez“, Jean Larinotte, cu cartea sa *De la méchanceté avant toute chose*. Dintr-odată criticul vede țânțarul îndărătul armăsarului: „După modelul lui Papini, Mircea Eliade a vrut să fie Dumnezeu, sau măcar profet, sau măcar, măcar enciclopedist. A eșuat!“; „Intelectualul acesta mediocru, omul acesta, care încă vrea să fie un B. P. Hasdeu al timpurilor noastre, este lipsit de inteligență. E un caz rar de confuzie cerebrală;“ văzând că nu poate scrie un roman propriu, nereușindu-i *Romanul adolescentului miop*, s-a apucat să-i imite pe preromanticii exotici Bernadin de Saint-Pierre sau Chateaubriand. Cum? În loc de Canada și pădurile americane, India, în loc de pieile roșii, hindușii, ca în *Attala* sau *René*, cu panteismul naiv a oamenilor puri din mijlocul naturii, punând alte nume, Allan, care nu mai stă pe țărmul mării, visător, ca Paul, ci dă telefon iubitei rămasă singură, cu Chabu și „povestea pomului ei fermecat“, cu Maitreyi cedând din disperare unui zarzavagiu, în timp ce eroul cade la beție etc. Cu, în fine, fraza concluzivă: „Nu știu dacă *Maitreyi* este o carte tristă. Dar știu sigur că e o tristă carte. Și mă tem să nu fie ultima carte pe care mai poate juca Mircea Eliade“. Ceea ce, în anume chip, paradoxal, pare o judecată întrucâtva exactă, profetică. Căci se poate susține, cu oarecare dialectică, abilă, că *Maitreyi* este cea mai bună carte a lui Mircea Eliade.

Se vede însă, iarăși, și pe dedesubtul textului critic negativ, tonul *amabil-ironic* al recenzentului, prieten de generație cu autorul.

Cu o asemenea atitudine, cu neîncrederea totală în efectele criticii, *negările* violente la adresa lui Arghezi, lui Ion Barbu și Camil Petrescu sunt trei eșecuri, chiar mari; sau, dacă privim lucrurile altfel — prin prisma teoriei „identității contrariilor“ a lui Eugen Ionescu — sunt trei „exerciții“ — glume cu efect contrar celor afirmate *literal*. Căci scris este ca și negarea să-și aibă sursa în prețuire, în certe cazuri.

Mai întâi sunt „demolați“, cu slabe arme, criticii lui Arghezi, Lovinescu, Aderca, tare de tot Cioculescu și Pompiliu Constantinescu, O. W. Cisek, Mihai Ralea și I. D. Suchianu care, în 1928, în *Viața Românească*, făcuse acest silogism: „Arghezi înjură, românul înjură, deci Arghezi e poet“, odată cu d-na Isabela Sadoveanu care, „emoționată și senzitivă“, demonstra, în *Adevărul literar*, „că Arghezi e bărbat“. Apoi, în virtutea unei definiții sui-generis a poeziei: „O poezie este culminația unui mers lăuntric: mers în străchini sau mers astral“, se analizează *Duhovnicească*, cât de cât amănunțit, fără deloc observarea ansamblului, cu luarea în deriziune (după procedeul și al lui Crainic) a unor cuvinte și expresii, scoase din context și prinse în bolduri ironice: „cineva“, „nu știu cine“, „poate mama, poate Fugitul-de-pe-cruce“, „care umblă fără lumină și fără lumânare“ — aceasta pentru ca să mai avem un „nou vers maeterlinckian“, cu evidențierea „îndoielnicei expresivități sonore“ din versul: „A bătut în fundul lumii cineva“, căruia criticul nu-i tăgăduiește „forța sonică“ dată de „repetarea vocalei *u*, cuprinsă de patru ori, din care de trei ori accentuată“, dar nu-i află decât o semnificație „mintală“ și „vizuală“ cu totul „depreciabilă“. (Cu asemenea procedee — pe care nu le putem numi decât... umorist-parodice, — se poate discuta negativ chiar și Eminescu — cum procedează într-un loc Topârceanu — sau, la mijloc venind vorba de aproximativ aceleași sonorități, versul bacovian: „Un corb vâslind vine din fund“, despărțit arbitrar de următorul: „Tăind orizontul diametral“). Cu sugestii din ceea ce scrisese Ion Barbu împotriva lui Arghezi, sunt respinse, cu mare nedreptate, poeziile din *Flori de mucigai*, apropiate, denigrant?, de Victor Eftimiu, de St. O. Iosif, de Vlahuță, de Macedonski, vestejindu-se „epicul“ din *Pui de găi*, bunăoară, sau din *La popice*, bucăți ce ne-am fi așteptat să convină spiritului ionescian, iarăși cu bagatelizarea (care, din nou, nu-l prinde, tocmai pe Eugen Ionescu) cuvintelor de tipul „a da ghies“, „bătătură“, „catastif“, „aguride“, „beteșug“, cele ce i se par de condamnat ca... nepoetice, buruienoase: „beliseră“, „găoază“ (vechi, acesta, cât *Psaltirea* *lui Coresi*, observăm), „strungăreață“, „mătreață“, „nu-ș cum mă-sa“, „scăpău“, „boașe“, „puță“, „răcrăcărătură“, „surpătură“, „deșălare“, „noadă“, „spânzul“, „cârmâzul“ etc. În cele din urmă dăm peste enormitatea că exegetul preferă lui Arghezi pe... Ion Pribeagu. (I s-a întâmplat și lui Cioran să spună, odată, că e inutil să mai frecventăm, pe Platon, din moment ce un... saxofon ne încântă îndeajuns). Pentru ca la urmă de tot — și aici vine poanta ionesciană — să ni se spună: „Dar, ca ultim cuvânt și atenuare a poate prea tinerei mele îndrăzneli, recúnosc că T. Arghezi este un însemnat punct magnetic“.

Pe această afirmație din final s-ar putea bizui comentatorii care văd în negarea lui Arghezi un... elogiu. Nu suntem de această părere. Comentariul nu e condus cu „finețea“ celor două recenzii „contrare“ la *Maitreyi.* Există anume stridențe stilistice (explicabile prin vârsta criticului-eseist) care nu-l avantajează și Arghezi rămâne neatins, nici „demolat“, nici elogiat.

Eseul-pamflet la adresa lui Ion Barbu este reticent, cam încâlcit (se vede clar că poetul *Jocului secund* îi impune), eșuat în cele din urmă într-un fel de *Jurnal* (scris la... Provița de Jos — lângă Breaza? — unde criticul se afla în viligiatură, probabil, nervos că e singur, fără iubita lui, Marta, cu care avea să „se culce“, „când voi fi la București, peste patru zile“, însemnare din 29 august 1932). Tot în deriziune, desigur, îi află lui Barbu „pastel, narațiune... badinaj și humor“ sau... „muzicuță bremondiană“, în *Riga Cripto,* de exemplu. În cunoscutele versuri: „Uite o fată/ Lunecă o dată/ Lunecă de două/ Ori până la nouă/ Până o înfășori/ În fiori ușori“ etc. găsește vulgaritatea unui „coit zoologic“, un „Boccaccio zoologic“. Observația este acută, însă; chiar din punctul de vedere al lui Ionesco, Boccaccio ar fi trebuit să fie privit cu tot respectul cuvenit unui *poet* clasic. În versul arhiștiut: „Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el“, comentatorul se grăbește să denunțe raptul din *Monsieurs Teste* al lui Valéry, trimițând nemilos la pagina 12 și citând originalul „Et moi que je déchire et que je nourris de sa propre substance toujours remachée“, mai apropiind și pe „s' abstrait affreusement du bien mais il s' abstrait affreusement du mal“ (p. 40) de cunoscutul „La mijloc de rău și bun“. În rest, gustă turcismele, „culoarea locală“, apreciată mai întâi de Lovinescu, la Ion Barbu: *parmalâc, dervis, bairam, nădragi, caftan, caic, edec, temenele, soitariu, hai bragă bun, aliș veriș, aferim, ibrișin, halvale, turbane, cadâne, hagialâc* etc. Concluzia vine aproximativ în stilul antinomic și calamburgist ionescian, evident defavorabilă celui recenzat:

> „Nimic nu este mai facil decât poezia dificilă, a cărei taină și a cărei jonglerie este strict digitală. Poezia dificilă este dificilă numai pentru cititori. Pentru poet ea nu înseamnă decât o serie de măști, organizarea unei serii de baricade, ca să acopere un sertar cu morcov. Testism, adică narcisism, adică izolare în universul tău propriu, adică incomunicabilitate. Totuși, poezia pură nu își este mamă și fiică, deoarece se integrează în istoria literară și a devenit curent literar. Așadar, facilitatea poeziei dificile nu este un pradox, ci o ironie a soartei. Ea este experimentarea în masă, democratică, a unui destin aristocratic. Căci difuzată în cultură, poezia pură este o cheie la îndemâna evidentă a tuturora, oferta unei experiențe care se repetă, se sereotipizează: de la Mallarmé la Ion Barbu, Barbu Brezianu, Cicerone Theodorescu, Dan Botta, Eugen Jebeleanu...“

Mult prea interesant este ceea ce spune criticul ocazional despre el însuși cu ocazia discuției poeziei lui Ion Barbu, ambițios la culme, suferind enorm de dorul celebrității, de frica aneantizării, a anonimatului:

> „Cum să mă purific? (citim din *Jurnalul* amintit — în corpul articolului despre Barbu — la data de 28 august 1932). Sunt sfâșiat (*sfâ-și-at*) de toate vanitățile, de toate ambițiile. Sufăr incomensurabil că nu sunt cel mai mare poet al Europei, cel mai mare critic universal, cel mai voinic ins din România și, măcar, prinț".

E dezgustat de literatură cu totul, mai cu seamă de meseria de critic, „cu desăvârșire stupidă (...) joc futil, complet neimportant". Invocă vorbele lui Moréas pe patul morții: „Il n'y a ni classiques, ni romantiques, tout ca c' est des betises." Într-alt loc al cărții, în partea a doua, cu privire la literatură pesimismul îi este total, definitiv, cioranian sută la sută:

> „Doamnelor și Domnilor, sau există Dumnezeu, sau nu există Dumnezeu. Dacă există Dumnezeu, nu are nici un rost să ne ocupăm de literatură. Dacă nu există Dumnezeu, iarăși nu are nici un rost să ne ocupăm de literatură. Nu are nici un rost, pentru că suntem neimportanți. Pentru că nu pot trage o palmă luceafărului, nici să împing soarele mai încolo, cu cotul, când mă jenează".

Chiar pe atunci, în plină înflorire a literaturii dintre războaie, când noi, cei de dincoace de comunism, îi considerăm pe Arghezi, pe Barbu, pe Blaga și ceilalți sincroni cu Europa, lui Eugen Ionescu i se părea că suntem „sclavii" Europei din punct de vedere cultural, prea grijulii de autohtonism și specific. Când „occidentalii cred că Sofia este capitala României și Bucureștii capitala Bulgariei" (deci el a lansat prima dată vorbele astea!) declara:

> „... mă jenează incomensurabil faptul că sunt condamnat să rămân o rudă săracă a intelectualității europene: faptul că nu suntem decât trei sute de inși care ne batem capul cu ideile, cerneala și hârtia, și încă prost, și că, neavând cititori, ne citim între noi înșine, constituie una din tristețile, din *malaises*-urile mele permanente."

Ce ar trebui totuși să facă un critic în România vremii sale?

> „Să renunțe la substanța lui româno-literară. Să se nemțească. De altfel, pe plan cultural, eu cred că, până la urmă, numai așa se va putea recâștiga ca român. Nu pot să mă mir îndeajuns de ce ținem cu atâta intransigență la autohtonismul nostru mai înainte de-a fi poeți, romancieri, filozofi, doctori, matematicieni și alte zarzavaturi, când ne declarăm preocupați, când facem și ne supunem, în primul rând poeziei, romanului, filozofiei, medicinei, matematicilor și altor zarzavagerii. Presupun că orice poet, de pildă englez, este englez. Dar în primul rând poet și în al doilea rând englez".
>
> „Găsesc jignitor (...) această față veșnic întoarsă modelelor străine, care ar trebui să fie o așteptare francă, integrală a învățămintelor occidentului."

Camil Petrescu era, în fond, exact de aceeași părere, afirmând într-un loc că stând și privind cu jind la valorile apusului riscăm postura lui Cațavencu, care se văita că nu avem și noi faliții noștri. Dar pe Camil Petrescu, Eugen Ionescu, cu *Patul lui Procust* în special, nu l-a înțeles și l-a judecat, în *Nu*, profund nedrept. Ar fi fost nici mai mult nici mai puțin decât „cea mai proastă carte de zece ani încoace", pur și simplu „patru sute de pagini atone", catastrofal ridicată în slăvi de critica vremii, de Ș. Cioculescu mai ales, care-i admiră autorului român proustianismul, „preferă varza la a doua fiertură". Pentru că prozatorul român, zice criticul negator, n-a înțeles absolut nimic din Proust. Știe doar atât că, în roman, trebuie să fii cât mai prolix: „Fii prolix, cât mai prolix. Folosește când vrei să explici comparația", consiliază Camil pe Fred Vasilescu, „nedându-și seama că prolixitatea proustiană e o glumă", că romancierul francez „urmează o arhitectură foarte precisă, generată de mișcarea interioară, de o foarte echilibrată ritmică interioară." Asta este adevărat și totuși *Patul lui Procust* este rău, tendențios citit de către Eugen Ionescu, când afirmă că scena cu scrisorile lui Ladima răsfoite de Fred Vasilescu în buduoarul Emiliei este un „monument de platitudine", „bălăceală siropoasă de adolescent la prima lui dragoste". Singurul lucru interesant, în cele scrise aici despre romanul *Patul lui Procust*, ar fi abia aproximările că Nae Gheorghidiu putea avea un prototip într-un oarecare Tancred Constantinescu sau C. Argetoianu, că Ladima ar putea trimite la Ion Barbu sau la portretul fizic al lui Al. T. Stamatiad, că ziarul la care Ladima scria putea fi ziarul *Curentul*, că Fred Vasilescu aducea cu un oarecare Romeo Popescu etc.

Citind, acum, *Nu*, aflăm într-un fel și explicația plecării în Franța a lui Eugen Ionescu, odată cu celebritatea de care s-a bucurat academicianul francez, cu publicarea, la Gallimard, a teatrului, a prozei, a memoriilor, a criticilor și eseurilor din *Notes et contre-notes*, a colaborărilor violent anticomuniste din *Le Figaro*, *Le Monde* etc. Din Franța, Eugen Ionescu stătea mai cu plăcere cu fața spre România, ale cărei nenorociri sub dictatura sovieto-comunistă le-a înțeles mai bine decât toți intelectualii români din exil. S-a și înfuriat o dată, foarte tare, când, jucându-i-se *Rinocerii* la Naționalul din București, regia i-a făcut numai „verzi", nu și „roșii", puternica piesă de teatru fiind îndreptată contra tuturor felurilor de dictaturi. N-a uitat limba română și nu a refuzat să mai vorbească românește, precum Cioran, cu care a fost dealtminteri în relații foarte bune. Dimpotrivă, vorbea cea mai autentică limbă română, până la adânci bătrâneți, când contractase o inexplicabilă, accentuată mult, frică de moarte, frică de ceea ce va fi *dincolo*, căzând la un soi de misticism, murind creștinește și lăsând să fie îngropat după rânduiala ortodoxă românească. În țară nu s-a mai întors. Avea motive întemeiate să nu o facă. A urât foarte mult comunismul și a scris destul împotriva acestei nenorociri care a venit pe capul nostru în ultima jumătate de veac. Nu acesta a fost cazul și al lui Tristan Tzara, care a mai venit de câteva ori în țara lui natală, fără însă să fie observat. În fond, nu din alte motive decât că scrisul său nu a mai păstrat nimic românesc în el. Totuși noi ne aducem aminte de el, și în Moineștii natali, pe care Samy Rosenstock i-a uitat definitiv din chiar clipa când a plecat din acel târgușor moldovenesc, i s-a ridicat acum un monument, dacă nu cumva și liceul din localitate îi poartă numele. A fost comemorat, ne-am „lăudat" că țara noastră a dat un însemnat poet de limbă franceză. Este gestul de deferență al provincialului pentru ruda (sau, mă rog, prietenul din copilărie) ajunsă cât de cât ceva în capitală, în timp ce „capitalistul" abia dacă își mai aduce aminte de neamurile lui țărane. Funcționează și la acest nivel legea „imitației" și a „sincronismului"...

GÂNDIRISMUL[1]

Din capul locului se cuvine a fi făcută observația că spre deosebire de modernism, de diferitele nuanțe, de avangardism și chiar de ceea ce numim curentul *Vieții românești* de la Iași, în faza lui interbelică, *Gândirea* și gândirismul s-au bucurat de sprijinul oficialităților de stat. Aceasta și explică faptul că revista întemeiată la Cluj, în mai 1921, sub conducerea lui Cezar Petrescu, mutată, începând cu nr. 10, din decembrie 1922, la București, a apărut — exceptând mica întrerupere din 1933, pricinuită de asasinarea de către un grup de legionari a leaderului liberal I. G. Duca — cu cea mai mare regularitate până în iulie-august 1944.[2]

Judecând după *Cuvintele de drum* — articolul ce ține loc de program, în primul număr — la început gruparea (pe lângă Cezar Petrescu, redactorul-șef din primul an, mai pot fi înregistrate, între alți colaboratori, nume ca: Lucian Blaga, Gib Mihăescu, Adrian Maniu, Demostene Botez, Al. O. Teodoreanu, Emanoil Bucuța, I. M. Sadoveanu, Tudor Arghezi, Al. Philippide, Vladimir Streinu, Ionel Teodoreanu, Ion Pillat, Ion Vinea, Perpessicius, Camil Petrescu, G. Bacovia, Mihai Ralea, Tudor Vianu, Zaharia Stancu și alții care nu au avut întru nimic a face cu gândirismul propriu-zis) manifestă un eclectism larg și cuminte. Noua mișcare se declară urmașă a *Semănătorului*, propagatoare de *lumină* și luptătoare *pentru ideal*, în România postbelică unde „atâția umblă după o pradă sau alta", prietenă, în sfârșit, „pentru cei scârbiți de politică vană, pentru cei dezamăgiți de făgăduieli și teorii căzute de la primul zbor cu aripile retezate."[3]

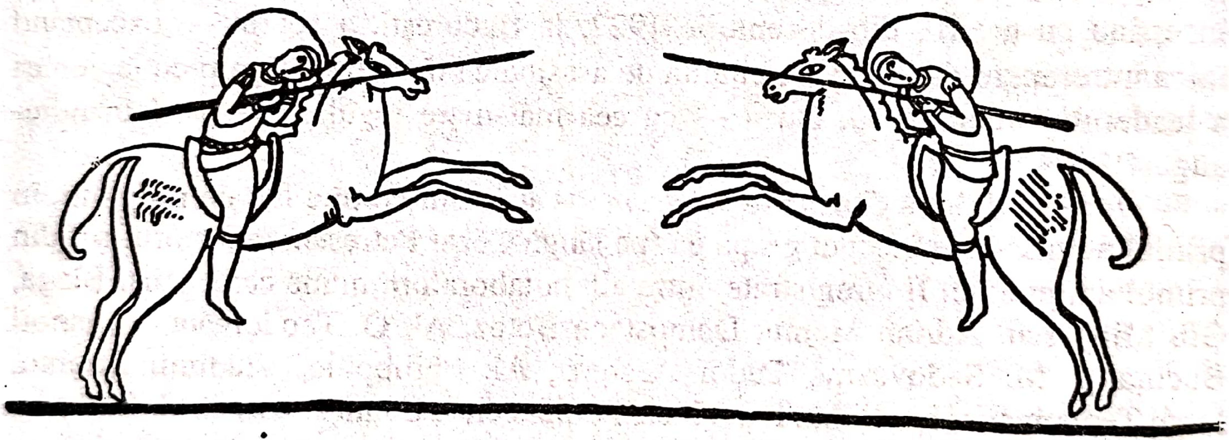
---

[1] BIBL.: D. Micu, *Gândirea și gândirismul*, Editura Minerva, 1975.

[2] În linii mari, de același regim s-au bucurat și celelalte publicații din capitală sau din provincie care într-un fel sau altul gravitau în jurul ideologiei gândiriste: *Ramuri* (Craiova, martie 1919-aprilie 1929), *Năzuința* (Craiova, 1922-1926), *Familia* (seria a II-a, Oradea, 1926-1929); seria a III-a, 1934-1943), *Darul vremii* (Cluj, 1930), *Datina* (Turnu-Severin, 1920-1932), *Floarea de foc* (București, 1935-1942), *Linia dreaptă* (București, 1935-1938), *Sfarmă-Piatră* (București, 1935-1942), marile cotidiene: *Curentul* și *Cuvântul*, la care scriau Pamfil Șeicaru și Nae Ionescu, precum și revistele editate de discipolii celui din urmă: *Acțiune și reacțiune* (1929-1930), *Axa* (1932-1933), *Vestitorii* (1936), *Ideea românească* (1935-1937) etc.

[3] Cf și *Presa literară românească*, ed. cit., vol. II, p. 343 și următoarele.

Adevăratul program gândirist vine ceva mai târziu și se precizează mai cu seamă în articolele și eseurile lui Nichifor Crainic, secondat de partizani din ce în ce mai statornici (Radu Dragnea, Nicolae Roșu, Al. Bădăuță, Alexandru Marcu, Sorin Pavel, Victor Papilian, Dragoș Protopopescu, pictorul Demian, decoratorul revistei, poeții Aron Cotruș, V. Ciocâlteu, D. Ciurezu, Dan Botta etc.). În *Sensul tradiției (Gândirea,* anul IX, 1929, nr. 1-2, din ianuarie-februarie 1929) Nichifor Crainic condamna pe așa numiții de el „intelectuali-anexă", pe francofili în special, negatori ai tradiției românești în cultură. Întrucât îl privește revendicându-se de la mișcarea sămănătoristă, ținea să afirme necesitatea tradiționalismului „dinamic", lepădându-se de acuzația de paseism romantic adusă de adversari: „Neavând sensul de paseism romantic, tradiționalismul nostru are sens dinamic, de actualitate, fiindcă are un sens de permanență." Apreciind lupta *Sămănătorului* pentru idealul unionist și pentru o literatură a specificului național izvorât din folclor, redactorul *Gândirii* nu era de acord cu înfățișarea superficial vitalistă, mai mult decorativă, a țăranului român, ca un erou de baladă, bând și mâncând „cât zece", haiducește, furând cai și crâșmărițe durdulii de pe la hanuri — ca în prozele lui C. Sandu-Aldea, s-ar zice. Crainic propunea un tradiționalism *spiritualizat* — și, aici vine punctul de cotitură al concepției



gândiriste, spre așa-numitul *ortodoxism* — în sens religios creștin. Lui Crainic i se părea — și pe drept cuvânt — că sămănătoriștii, Iorga printre ei, n-au accentuat „caracterul religios“ al culturii românești. Sămănătoriștii ar fi văzut și ar fi iubit numai pământul românesc, asupra căruia mentorul *Gândirii* vedea, ca într-un extaz, „arcuindu-se coviltirul de aur al biserici ortodoxe.“ Mai mult încă, fapt ce explică confundarea, în concepția gândiristă, a tradiționalismului ortodoxist cu *etnicismul*, Crainic consideră că spiritul religios ar forma chiar substanța conștiinței naționale a poporului român, născut odată cu răspândirea creștinismului pe teritoriul Daciei. În alte eseuri și articole (*Isus în țara lui*, *Nostalgia paradisului*, *Sensul teologic al frumosului*, *Teologia și estetica*, *Frumusețea naturii*, *Despre artă* etc.) se pune, cu tot mai mare insistență, accentul pe conținutul *divin* al frumosului, pe ceea ce s-a numit *contemplația mistică a Sophiei*, a *înțelepciunii divine*, idei inspirate din misticii medievali dar și din unii filozofi ai epocii imediat premergătoare gândirismului, cum ar fi religioșii ruși Vladimir Soloviev, Pavel Florenski, Serghei Bulgakov, comentatorul lui Dostoievski Nicolai Berdiaev, ori Herman Keyserling, care, în cartea sa *Das Spektrum Europas*, vedea viitorul spiritualității și culturii românilor într-o întoarcere la bizantinism, citat, din această pricină, admirativ de către Nichifor Crainic în amintitul *Sens al tradiției*.

Treptat, ideologia gândiristă, cu o puternică tentă cultural-politică, devine tot mai agresivă. Nichifor Crainic și secondanții lui nu întârzie să afirme ideea conform căreia credințele mistic-ortodoxe ar fi expresia, în cultura autohtonă, al unui misterios „bloc de forțe inconștiente“ apropiate de natură, opus civilizației distrugătoare a occidentului. Premise din filozofia lui Oswald Spengler — care în *Untergang des Abendlandes* punea contrarietate între progresul tehnic și cultură — sunt folosite în vederea argumentării acestei teze. Nu capitalul și relațiile orânduirii burgheze ar fi cauza răului social, ci un fel de stihie a mașinismului mercantil, căruia i se opun spontan formele „organice“, tradiționaliste, ale poporului de la sate. De la această rezistență împotriva străinismului și înnoirilor rele erau excluse masele de oameni de la orașe, singur satul, după gândiriști, purtând neatinsă spiritualitatea românească. Se înțelege că în același chip erau priviți alogenii, de unde coloratura rasistă a gândirismului. În același spirit erau respinse și formele democrației politice burgheze, ca produse ale Revoluției Franceze și ale iluminismului din veacul al XVIII-lea, Nichifor Crainic însuși fiind gata să îmbrățișeze teoriile monarhistului Charles Maurras care — precum se știe — consideră ultimele două secole de evoluție politică a Franței drept o imensă eroare. Deosebirea era numai că în Franța, țară cu puternice tradiții democratice, asemenea teorii, inofensive acolo, erau privite (și mai continuă să fie și astăzi) cu îngăduitoare ironie.*

Un grup de gândiriști mai tineri și mai radicali publică într-un număr din anul 1928 al revistei așa-numitul *Manifest al Crinului alb*, îndreptat împotriva „bătrânilor“, acuzați a fi lipsiți de „optimismul frenetic“, de „extazul“ și „credința în Dumnezeu.“ Tot acolo, raționalismul criticist din secolul trecut era taxat de „sterp“ și „sceptic“, răstălmăcit tendențios și denunțat ca produs al unor intelectuali „cu atitudine Caragiale“. Pe marii oameni de cultură din trecut sau din prezent — un Kogălniceanu, Eminescu, Bărnuțiu, Pârvan, Nicolae Iorga, C. Rădulescu-Motru — ei îi vedeau purtând „blestemul neliniștii lăuntrice și fiorul religios“. Nicolae Bălcescu era considerat de către Nichifor Crainic drept reprezentantul „misiunii evanghelice românești“; iar într-un articol intitulat *Spiritualitatea lui Eminescu (Gândirea,* 1929) — datorat lui Radu Dragnea — poetul național era interpretat neapărat „în spiritul bisericii creștine“, ca un „creștin ortodox și platonician în sensul demiurgic“.

Cu filozofia lui Blaga, care s-a tipărit în paginile *Gândirii* mai întâi (*Orizont și stil:* 1935, *Spațiul mioritic:* 1936, *Geneza metaforei și sensul culturii:* 1937 etc.), aceste concepții se potriveau mai puțin. În general, Blaga — după cum vom vedea mai pe larg la locul potrivit — pleca și el de la premisele spengleriene, dar le aplica într-un chip mult mai nuanțat. El căuta a descoperi „matricea stilistică“, spiritualitatea românească cea mai autentică, într-un strat mai adânc, traco-getic. Concepția, în comparație cu a celorlalți gândiriști, era mai curând „păgână“, atee în anume sens, în nici un caz compatibilă cu ortodoxismul etnicist care, cum am văzut, considera poporul român născut după apariția creștinismului: „nu există un păgânism românesc — scrie Crainic — anterior creștinismului românesc. Noi nu ne-am botezat, ca slavii, ca bulgarii, ca ungurii, ci ne-am născut creștini“ (*Spiritualitate și românism. Ortodoxie și etnocrație,* 1937). Lucian Blaga n-a fost mai ales de acord cu formele de manifestare violent rasiste, fasciste în cele din urmă, cu care radicalii gândiriști au sfârșit a se identifica, după 1930, o dată cu intensificarea crizei capitaliste și cu apariția puterii hitlerite. Aceasta l-a și făcut pe poet să se rupă în cele din urmă de mișcarea de la *Gândirea*, considerând că fiecare popor are drepturi egale la existență sub soarele lumii.

Mai interesante întrucât privește istoria literară, sunt câteva opinii ale oamenilor de litere cu privire la fenomenul gândirist, a criticilor în primul rând. De la *Viața românească*, Mihai Ralea considera *Manifestul crinului alb* drept

---

* Nu este însă lipsit de interes faptul că un mare scriitor rus disident, Soljenițân, contestă și el, astăzi, iluminismul francez. Aproximativ la aceleași concluzii ajung și unii dintre zelatorii lui Lucian Blaga, între aceștia și Vintilă Horia, în multe dintre ficțiunile lui literare cu caracter eseistic și, în chip expres, prefața la Lucian Blaga, *L' éon dogmatique*, traducere în franceză, apărută la Lausanne, în 1988.

„rasputinism cultural“, deplângând „mizeria penuriei de gândire“, iar despre trăiriști scria:

> „Ceea ce trebuie poporului nostru însetat de dreptate și libertate nu e cultura subiectivă de temperament excesiv a cutărui june, înfrigurat de nerăbdare și de arivism. Nu ne trebuie specimene de profeți, de nietzscheeni, de literați disperați și originali artiști singularizanți, ideologi cu „partispris“-uri nostime și interesante. Dacă aceasta e cultura sufletului, preferăm civilizația mai modestă a materiei. Ceea ce lipsește poporului nostru sunt libertatea, șoselele, dreptatea și curățenia străzilor... Vitalitate, energie, da. Dar în serviciul „civilizației“.

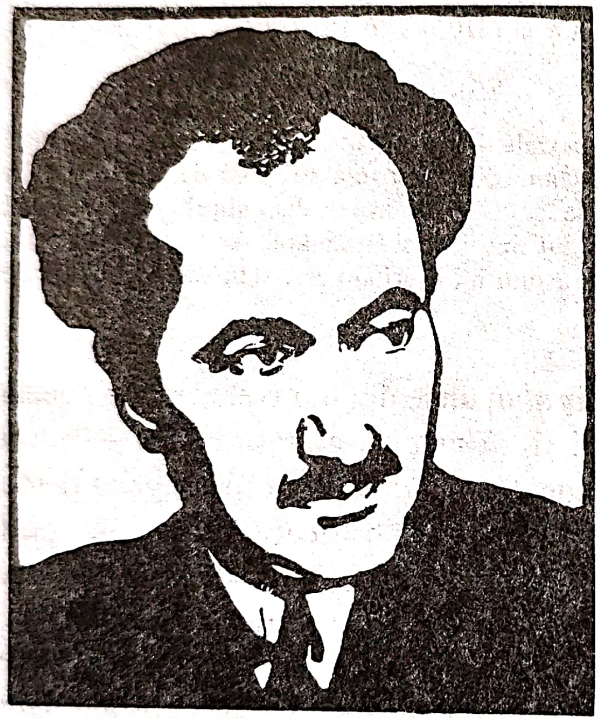
Cât privește pe E. Lovinescu, — consultat cu ocazia unei anchete organizată de *Tiparnița literară* în 1928 — acesta nu credea decât în sinceritatea „aspirației bugetare“ a generației misticilor de la *Gândirea*. Nu fără fină ironie, criticul descoperea imitatori ai lui Rainer Maria Rilke — deci tendința involuntară a sincronizării — printre tradiționaliști. Ideea e reluată de Șerban Cioculescu, în cadrul aceleiași anchete:

> „Tineretul ortodox și mistic reprezintă un mozaic dubios de influențe livrești și disparate. Colecția Blond, le Roseau d'Or, ancheta lui Agathon, convertirea lui Psihari, Péguy și în special Cocteau, corespondența lui J. Rivière cu Claudel și A. Fournier, disponibilul Gide, elanul vital al lui Bergson, Christ al lui Papini, ortodoxia lui Berdiaef și Bulgakof, Asia lui Keyserling, teozofia, ocultismul, orfismul, metaphisica, neotomismul lui Maritain etc. sunt izvoarele impure ale așa-zisei ortodoxii și mistice.“

Spre deosebire de curentul *Sămănătorului*, unde din motivele arătate poezia — excepție făcând Iosif și Goga, formați și afirmați în afara mișcării — nu a înflorit, la *Gândirea* se dezvoltă o lirică bogată. Gândiriștii nu respingeau deloc procedeele simboliste în poezie. Dimpotrivă, le-au valorificat din plin. Ba, prin Adrian Maniu, își împrospătau mijloacele chiar și în sensul căutărilor avangardiste. Prin Pillat, prin Lucian Blaga și prin alții, modelele străine nu sunt deloc disprețuite, atât cele provenite de la simboliștii francezi târzii, cât și cele ale expresionismului german. Proza e mai puțin specifică, și un Cezar Petrescu, Gib Mihăescu, Mateiu Caragiale ies cu totul din cadrele curentului, așezându-se în formulele mai largi ale dezvoltării romanului interbelic. Critică propriu-zisă, o școală literară de cenaclu, ca aceea profesată de E. Lovinescu la *Sburătorul* sau de Ibrăileanu la *Viața românească*, nu s-a făcut. Eseurile unor Nichifor Crainic, Radu Dragnea, Emil Cioran, ca să nu mai pomenim de filozofia lui Blaga, țintesc, cu diferențierile respective, spre obiective ideologice și culturale ce depășesc simțitor granițele beletristicii. Astfel încât poeții mari care au colaborat la *Gândirea* — Lucian Blaga, Ion Pillat, Adrian Maniu, V. Voiculescu — pot fi încadrați și ei în curentul general al dezvoltării poeziei românești dintre cele două războaie. Tot ceea ce ar mai rămâne de spus aici ar fi trecerea rapidă în revistă a câtorva poeți de al doilea plan, care, într-un fel sau altul, au fost influențați de *Gândirea*, colaborând cu predilecție în paginile ei sau în acelea ale revistelor afiliate.

NICHIFOR CRAINIC[1]

Cel mai consecvent, înverşunat chiar, foarte popular în epocă, ideolog al gândirismului şi ortodoxismului etnicist, prin care tradiţionalismul semănătorist se radicalizează, a fost Nichifor Crainic, profesor universitar teolog şi unul dintre publiciştii şi poeţii de cea mai mare audienţă pentru o anumită categorie de cititori, nu puţini la număr. A fost chiar arestat, în decembrie 1933, la finele lunii, acuzat şi el ca autor moral al asasinării lui I. G. Duca, deşi relaţii prea strânse nu a avut cu Corneliu Zelea Codreanu. Oficialitatea nu îl agrea însă, în frunte cu regele Carol al II-lea, care nu-i ierta atacul la adresa Elenei Lupescu, metresa sa, într-un articol virulent, *Ţara regelui Wielder şi a reginei Duduca,* apărut în *Calendarul,* în acelaşi an, publicaţie suprimată din înalt ordin. Pledoarii precum cele din *Sensul tradiţiei* (*Gândirea,* nr. 1-2, ian.-febr. 1929) şi din atâtea alte articole şi cărţi de doctrină au atras în juru-i condeie agere, precum acela al lui Radu Dragnea sau Petre Marcu-Balş, care căutau rădăcinile curentului în scrisul lui Iorga sau Pârvan şi chiar mai în adâncul istoriei, până la Mihail Kogălniceanu, fie şi lăsând deoparte istoria bisericii ortodoxe române. Fiul de ţărani din Bulbucata, devenit agresiv împotriva sincronismului predicat de E. Lovinescu, cu care polemiza (altcumva decât Ibrăileanu, văzut, şi acesta, ca un duşman al curentului, şi pe drept cuvânt), vedea în influenţa occidentului un pericol pentru civilizaţia şi cultura românească.



---

[1] NICHIFOR CRAINIC (n. 24 dec. 1889, la Bulbucata, j. Giurgiu — m. 21 august 1972 la Bucureşti) — cu numele de naştere Ion Dobre — era fiul lui Nedelea Dobre şi al Stanei Dobre, ţărani. A facut studii teologice la Seminarul Central din Bucureşti (1904-1912) şi la Facultatea de Teologie (1912-1916), completate cu specializări în filosofie la Viena (1920-1921), unde făcea cunoştinţă cu Lucian Blaga. Debuta de pe băncile seminarului, în 1907, în revista *Spre lumină,* din Iaşi, semnând cu numele de naştere, *Ion Dobre*. Colabora apoi, îndeajuns de insistent, la *Ramuri* din Craiova, *Pastorul ortodox* din Piteşti, *Junimea* din Râmnicu-Vâlcea, *Cultura românilor* din Craiova, *Luceafărul* din Sibiu, *Viaţa românească, Sămănătorul, Neamul românesc* (1908-1912), *Lumina literară* — Bucureşti, *Revista ortodoxă* — Bucureşti, *Viaţa literară* — Craiova, *Lumina nouă* — Bucureşti, *Cosânzeana* — Orăştie, *Revista politică şi literară* — Blaj, *Căminul nostru* — Bucureşti etc. (în timpul studenţiei, 1912-1916), apoi din nou la *Neamul românesc, Luceafărul* etc. şi în sfârşit la *Gândirea* al cărei redactor-şef devine odată

își căuta, adesea, argumentele chiar printre filosofii și sociologii germani, pe care îi cunoștea bine (nu însă adânc, precum Lucian Blaga), de la Oswald Spengler până la contele Hermann von Keyserling, la rușii Berdiaev și Soloviev, la spaniolul Miguel de Unamuno. Contactul prea strâns cu Occidentul i se pare ideologului *Gândirii* dizolvant pentru unitatea de neam, menținută de-a lungul secolelor nu atât prin limbă, latină la origine, cât mai ales prin ortodoxie, românul născându-se gata botezat, „în cristelniță“, rezistând ca ființă etnică chiar și împotriva slavilor în mijlocul cărora i-a fost dat să trăiască. Cosmopolitismul, fie și acela al... conservatorului Titu Maiorescu, oricât de ponderat, era privit cu suspiciune. Doctrina gândiristă s-ar fi născut spontan, din ciocnirea fondului etnic cu „forțele străine potrivnice“, la începutul secolului XX, prin „conversiunea“ sămănătorismului în tradiționalism, fenomen ce coincide cu realizarea României Mari. Respingea categoric (vezi *Gândirea*, din

---

cu mutarea revistei de la Cluj la București, în decembrie 1922, deținând această funcție până la desființarea de către comunism a prestigioasei publicații, în 1944, cu câteva săptămâni înainte de fatalul 23 august. Editorial, debutează cu volumul de poezii *Șesuri natale*, în 1916, urmat, în același an, de un altul, *Zâmbete și lacrimi*. Celelalte volume: *Darurile pământului* (poezii, 1920), *Priveliști fugare* (1921 — note de călătorie în Transilvania și Basarabia), *Cântecele patriei* (poezii — 1925), *Țara de peste veac* (1931 — poezii), *Puncte cardinale în haos* (eseuri de filosofia religiei — 1936), *Ortodoxia — concepția noastră despre viață* (1936), *Lupta pentru spiritul meu* (1936), *Anul 1840* (1936), *Ortodoxie și etnocrație* (1937), *Nostalgia paradisului* (eseuri, 1940). A fost profesor universitar la Facultatea de Teologie din Chișinău (1926-1931), unde a predat cursuri de *Literatură religioasă modernă* și de *Teologie mistică*, apoi profesor titular al catedrei de *Istoria literaturii bisericești* de la Facultatea de Teologie din București (1932-1944), unde a predat cursuri de *Dogmatică* și *Apologetică*; a fost consilier la Fundația Culturală Regele Carol (din 1922 până în 1930), secretar general în Ministerul Cultelor (în 1926, sub ministrul Vasile Goldiș), deputat independent pe lista P.N.Ț. (1929), *doctor honoris causa* al Universității din Viena (1940), ministru al propagandei în guvernul Gigurtu (1940), președinte al Radiodifuziunii (1940); devine membru titular al Academiei Române, în locul rămas vacant dupa moartea lui Octavian Goga (1941) etc. Din august 1944 până în mai 1947, când se predă autorităților securității comuniste, stă ascuns în diferite locuri din Transilvania, „deghizat“, cu nume schimbat, în speranța evitării condamnării la moarte, eventual, beneficiind și de oarecare protecție „clandestină“ a primului ministru de pe atunci, Petru Groza. Din mai 1947 până în 24 aprilie 1962 este supus detenției (Văcărești, Aiud etc.), cu anularea sentinței judecătorești din 1945. Eliberat cu... „supraveghere condiționată“, este abilitat de către Ministerul de Interne, prin agenți anume pregătiți, să lucreze ca redactor la revista *Glasul Patriei*, publicație adresată numai exilului românesc, anume pentru a se vedea cum unul ca Nichifor Crainic și alți intelectuali asemenea lui colaborează cu regimul ceaușist. Cu toate „concesiile“ făcute comunismului (lucrul se vede și din jurnalul *Pribeag în țara mea*, memorii pentru anii 1944-1947) autoritățile dictaturii nu i-au aprobat, (cum au făcut-o cu alții, într-o anumită măsură) publicarea sau republicarea vreunei cărți.

BIBL.: Abia în 1900 Nedie Lemnaru îi publică la Editura „Roza vânturilor“ culegerea *Șoim peste prăpastie*, poezii religioase, cele mai multe dintre ele „scrise“ (ca și în cazul lui Radu Gyr) „în memorie“, la închisoare. În nr. 1-4 pe 1995 revista *Manuscriptum* publică un volum impunător dedicat special „Manuscriselor arestate“ ale lui Nichifor Crainic, cu promisiunea continuării punerii în lumină a întregii arhive cedată Muzeului Literaturii Române de către S.R.I.

decembrie 1941) pe... „intelectualiştii occidentalizanţi“ care, chipurile, frânează puterile creatoare ale culturii autohtone, pe tinerii „născuţi leşinaţi“, fără cultul strămoşilor, pe care chiar sămănătoriştii l-ar fi înţeles numai la suprafaţă, căci: „Peste pământul pe care am învăţat să-l iubim din *Sămănătorul,* noi vedem arcuindu-se conviltirul de azur al Biserici ortodoxe. Noi vedem substanţa acestei Biserici amestecată pretutindeni cu substanţa etnică“. Metaforele de acest fel abundă în retorica publicistului Crainic şi le vom regăsi şi în poezia lui. Nu în cea de la debuturi, de până în 1929.

La început, poetul seminarist cânta „şesurile natale“, pământul, străbunii, sângele, dorul, răzbunarea, fără implicarea religioasă accentuată mai târziu, cu un lirism uşor retoric, cu o certă ştiinţă a limbii, precum, de exemplu, în acest sonet intitulat *De profundis* (care avea să reţină, ceva mai încoace, atenţia tânărului Zaharia Stancu, un ţăran bărăgănean şi el, începându-şi dealtminteri ucenicia la *Gândirea*):

Străbunii mei din vremuri legendare,
Al vostru suflet de umili ţărani
A dormitat sub secolii tirani
Ca sub un greu de lespezi funerare.

Dar din adâncul miilor de ani,
Tot ce-a mocnit în voi — frumos şi mare —
Irumpe-n mine ca o-nvâltorare
Spre ceru-ncins cu zboruri de vultani.

În sânge-mi arde dorul vostru scris;
Urcaţi, prin mine, către biruinţă,
Şi-aşa, cum ale voastre toate mi-s,

Vă răzbunaţi, că-n tânăra-mi fiinţă
A pâlpâit lumina unui vis
Şi s-a zbătut suprema năzuinţă.

Multe din poeziile lui Crainic, mai ales cele din culegerea *Ţara de peste veac* (1931) sunt dedicate confraţilor de generaţie, nu dintre cei mai neînsemnaţi (Pillat, Adrian Maniu, Voiculescu, Ion Barbu, Lucian Blaga, Ion Vinea) fapt ce arată înrudiri tematice cu unii dintre contemporani. Exagerând, poate, după 1989, unii (cum ar fi teologii Valeriu Anania sau Dumitru Stăniloae) văd în el un poet mai mult religios, în prelungirea lui Dosoftei, un Paul Claudel şi un Rainer Maria Rilke român. Nu-l caracterizează însă, ca pe V. Voiculescu — cel din ultimele sale compuneri, mai cu seamă — ardenţa credinţei, umilitatea şi blândeţea creştină. La mijloc vine un neosămănătorism, ceva mai accentuat decât la Ion Pillat şi o temă gândiristă tipică aflăm, de exemplu, în bucata *Iisus prin grâu,* unde ţăranul din Vlaşca Ion Dobre-Nichifor Crainic este îngăduit în ceata lui Hristos:

Treceai... și sângera în tine
prigoana cruntelor sinedrii.
În zări vă așteptau gigantici,
cu crengi ocrotitoare cedrii.

Iar eu părea că merg în ceata
de ucenici și ucenice
și sfărâm și eu, pentru cină,
cu palmele-amândouă spice.

În *Terține patriarhale*, într-o casă de pe valea Argeșului — „visul alb din anii duși“ — poetul așteaptă să găzduiască pe „Sân- Petru“ și pe „Moș-Dumnezeu“. Se valorifică, în anume chip, poezia colindelor, religiozitatea lui Crainic nu se desparte de etnos, nu este rugăciune pură și nici nu are fervoarea, deocamdată, din articolele militante din *Gândirea*, ori din volumele *Puncte cardinale în haos* (1931), *Ortodoxie și etnocrație* (1937), *Nostalgia paradisului* etc.:

Spre țara lui Lerui-ler
Nu e zbor, nici drum de fier, —
Numai lamură de gând,
Numai suflet tremurând
Și vâslaș un înger...
(*Țara de peste veac*)

În spiritul lui Blaga (prietenul de idei, până la un punct, colegul de la Academia Română și colaboratorul de la *Gândirea*) adie unda panteistică dintr-un frumos *Cântec de munte*, scris pe vremea când cei doi poeți se aflau în deplină libertate și în floarea puterii lor creative:

Cu bradul mă absoarbe-naltul cer
Și când cu scorbura când vântul bate,
Dorm cu tăcerile în singurătate
Și cu ecoul pe coclauri pier.

Mă-mprăștiau cu lumina ce se pierde
Strivită prin frunzarele de sus
În codrul ce din zori până-n apus
Miroase-a putred și miroase-a verde.

Însă, dintr-un anumit punct de vedere, cel temperamental, și balcanismul lui Ion Barbu convine lui Nichifor Crainic. Ca atare, îi dedică admiratorului lui Anton Pann un *Cântec tracic*, ca spre a-l aduce spre sine:

Lumină de aur turnați din ulcioare
Și puneți pe-naltele voastre tristeți,
Coroane de coarde de viță, coroane

Cu frunză mierie și grele broboane
De struguri ca piatra de preț.
Și umpleți ca flacăra gâlgâitoare
Bărdaca de lut.
Pământul e rece, e negru și slut;
Scăldați-l în aur de soare
Lumină de aur turnați în ulcioare.

Temperamental însă balcanismul lui Crainic rămâne iremediabil țărănesc, ca în bărăgăneanul *Cântecul Dunării* (care la timpul său, oportunist-proletcultist a inspirat pe Petru Dumitriu într-un roman făcut anume pentru „socialismul victorios“, intitulat *Drum fără pulbere*: păcat de frumoasa metaforă), piesă prin care talentul poetului se verifică în afara oricărei discuții:

Dunăre, Dunăre, drum legănat,
Drum fără pulbere și fără leat,
Du-ne spre apele mediterane
Darul izvoarelor după oceane.

Mai dramatică, profundă în anume chip, pentru că filonul autobiografic strict ocupă locul central, este poezia lui Nichifor Crainic descoperită de curând (recuperată) în arhivele securității comuniste, de exemplu cele 8 poeme (v. *Manuscriptum* nr. citat) scrisese „în arestul Ministerului de Interne“ în 1947, adresate fiicei (*Improvizație pentru Nini*), soției, dar și... lui Isus, sau ca în această *Rugăciune*, un sonet care de astă dată este egal valoric cu nu importă ce altă compunere pe aceeași temă din V. Voiculescu:

Ca un miros suav de micșunea
Pătrunde-mi iar cu harul tău, Iisuse,
Îngenuncherea inimii supuse,
Lumina mea și mântuirea mea

Tot ce-am crezut că birui mă răpuse,
Amară lume, m-am golit de ea.
Azi inima pe tine doar te vrea,
Lumina mea și dorul meu, Iisuse.

Tu, care vremuiești în robul dornic
Nemărginirea ta de Dumnezeu,
Tu, veșnicie fragmentată-n ornic,

Ca aurul în grunj de minereu
Pătrunde-n mine să te simt statornic
Contemporanul sufletului meu.

Tot așa (cităm din aceeași sursă) în *Rugăciune sub cruce*, un psalm și o confesiune-testament *in extremis* și *in articulo mortis*, Dumnezeu fiindu-i condamnatului ultima speranță, întrezărirea mântuirii prin martiriu:

Sub chipul tău cel vânăt de spânzurat pe cruce,
Cu sfredelu-ntrebării Satan nu mă seduce.
Nu-mi pasă de ce pierdem ce trudnic cucerim
Și sfânta ridicare spre cer o ispășim.
Înțelepciunea lumii? Zănatică povață
Când casnele Golgotei îmi stau sublime-n față!
O, dacă rugăciunea-mi nu arde în deșert,
Hristoase, dă-mi și mie ca-n dragostea-mi să-ncapă
Gârbaciul ce mă frige și cuiul ce mă-nțeapă.
Din toată prăbușirea ajută-mă să-nvăț
Ce sfântă e durerea pierdutului răsfăț.
Eu te-am iubit în dulcea făptură românească
Numele tău în lume prin ea să strălucească,
O țară — o agapă, un grai — un imn creștin,
Același trup din pâine cu sângele din vin,
Iar cerul slavei tale cu stelele și norii
Cupola sfintei Sofii pe lanuri și podgorii!

Abia acum ne apar șterse aproape cu totul păcatele omului care a fost Nichifor Crainic, teologul, poetul, publicistul și omul politic. Și pledoaria lui de o viață în favoarea ortodoxiei românești, considerată cea mai dreaptă moștenitoare a hristoforiei în orient, se salvează de la orice suspiciuni ce s-au produs totuși în jurul mentorului *Gândirii* din perioada ei de glorie, speculate ca atare de comentatorii fenomenului în istoriografia oportunistă din anii comunismului. *Rugăciunea sub cruce* — în versuri mai puțin *meșteșugite* prin comparație cu cele publicate până în 1944, dar cu atât mai zguduitoare — se *contopește* cu atât de omeneasca, autobiografica *Baladă* (v. op. cit.), *testamentul* dramatic (și creștin totodată) lăsat soției și fiicei, la ceasul de mare cumpănă a vieții. Citâm ultimele două strofe:

De vezi tu, iubito, cu inima-n două,
Trei picuri de sânge pe alba-ți năframă,
Rămână-ți pe lume iubirea de mamă —
Eu sta-voi la praznic cu duhuri de seamă
Departe, departe de voi amândouă.

De vezi tu, copilă de crin și de rouă,
Hulub la fereastră cu aripa-nvoaltă
Și ochii de stele, nu plânge, tresaltă:
Îți uguie veste din lumea cealaltă
De foarte departe de voi amândouă.

Cum bine se poate vedea din aceste ultime compuneri, specificul românesc în poezia lui Crainic persistă și, de astă dată, ne apare absolut autentic, — mai autentic decât în poezia religioasă a unor Arghezi, Pillat sau V. Voiculescu — fără nimic stilizat, decorativ. Mai mult încă, aceste piese-document ne fac să prețuim o dată mai mult și „viziunea pancalică" din *Cântecul potirului* (v. Dumitru Stăniloaie, *Poezia creștină a lui Nichifor Crainic*, în *Șoim peste prăpastie, versuri inedite create în temnițele Aiudului*, ed. cit.; Pan M. Vizirescu, *Poetul vieții noastre unanime*, Ibid.; Ovidiu Papadima, *Poezie profund creștină* *ca și personalitatea lui Nichifor Crainic*, în vol. *Poezii alese, 1914-1944*,în selecția autorului, Ed. Roza Vânturilor, 1990; Mihai Diaconescu, *Prelegeri de estetica Ortodoxiei, I. Teologie și estetică*,Ed. Porto-Franco, p. 102-106) unde Nichifor Crainic vede „Fața lui Hristos“ în bobul de grâu românesc (cum se spune în colinde) și în pâinea arămie scoasă din cuptor, „sfielnic cu semnele crucii“, de bunici și de mame:

Când pâinea-n cuptor semăna cu arama
Bunica și mama
Scoțând-o sfielnic cu semnele crucii
Purtau parcă moaște cinstite și lucii
Că pâinea, dând abur cu dulce miros,
Părea că e fața lui Domnu Cristos.

Tot așa, „broboanele“ din ciorchinele rupt din vița de vie sunt „lacrimile de mamă vărsate prinos/ La casnele Domnului nostru Cristos“, iar mustul zdrobit în călcâie — spun bunicii și tații noștri — e sângele lui Isus, cum știm din Cina cea de taina și din icoanele pe sticlă:

Apoi când culesul de struguri fu gata,
Bunicul și tata
În joc de călcâie zdrobind nestemate
Ce lasă ca rana șiroaie-nspumate,
Copile, grăiră, e must sângeros
Din inima Domnului nostru Cristos.

Pâinea românească și vinul românesc (în viziunea lui Crainic) sunt sfinte, „Trupul și Sângele“ lui Hristos, ținute în Sfântul Potir, taina cea mare a cuminecăturii. (Poate că nu întâmplător tocmai unui român, ortodox și mare savant, i-a fost dat să dizerteze asupra a ceea ce se numește doctrina „transsubstanțierii“, în fața janseniștilor de la Port-Royal — spre a se servi de ea împotriva protestanților — în anul 1667, în Franța. E vorba de Spătarul Nicolae Milescu, ambasadorul domnitorului Moldovei Gheorghe Ștefan la curtea Regelui Soare și de lucrarea intitulată *Enchiridion sive stella orientalis occidentali splendens, id est sensus ecclesiae orientalis scilicet grecae, de transsubstantione corporis domini aliisqae controversiis*, tipărită la Paris în 1669):

Și iată potirul la gură te-aduce,
Iisuse Cristoase, Tu jertfă pe cruce;
Adapă-mă, sevă de Sfânt Dumnezeu.
Cu bobul în spice si mustu-n ciorchine
Ești totul în toate și toate prin Tine,
Tu, vinul de-a pururi al neamului meu.

Podgorii bogate și lanuri mănoase,
Pământul acesta Isuse Cristoase,
E raiul în care ne-a vrut Dumnezeu.
Privește-Te-n vie și vezi-Te-n grâne
Și sângele-n struguri și frânge-Te-n pâine
Tu, viața de-a pururi a neamului meu.

RADU GYR[1]

Câmpulungean prin locul nașterii, mult mai... popular, firește, de cât celălalt concetățean al său mai în vârstă, Ion Barbu, poet de o cu totul altă factură, Radu Gyr a suferit încă mai mult de pe urma represiunii comuniste, în calitate chiar de legionar (și Ion Barbu ar fi îmbrăcat, la un moment dat, cumva în treacăt, cămașa verde, însă Gyr a fost un legionar fervent, printre altele atribuindu-i-se compunerea imnului *Sfântă tinerețe legionară*, de care cei mai bătrâni ne mai aducem aminte cu înfiorare). Este și el colaborator la revista „mumă“, la *Gândirea* dar, foarte productiv fiind, și la altele, la *Năzuința, Ramuri, Ritmul vremii, Axa* etc., autor al culegerilor *Liniști și schituri* (1924), *Cerbul de lumină* (1928), *Plânge Strâmbă Lemne* (1928), *Poeme de război* (1942), *Balade* (1943). El este, spre deosebire de Crainic, în anume chip și de Arghezi ori Blaga, un poet „înnăscut“, un soi de rapsod popular, cu toată trecerea prin cultură (absolvise Facultatea de litere și filosofie din București, tradusese din Goethe, Baudelaire și Verlaine), cu insistență obsedantă, cumva și anacronică asupra „specificului“, cum se poate deduce, de exemplu, din titlurile poeziilor din grupul numit *Chilimuri: Primăvara pădureață, Troița fântânii tresare, Din șesuri, Primăvara venea ca o răscoală, Seară pe Olt, Drum prin*

---

[1] RADU DEMETRESCU GYR (n. 1905, Câmpulung-Muscel — m. 1975, București), fost, cum aflăm dintr-o notă asupra ediției din 1992, conferențiar la Facultatea de litere și Filosofie din București, deținător al unor premii literare pretigioase (Premiul pentru sonet al S.S.R. pe 1926, Premiul Inst. pentru literatură pe 1927, Premiul „Adamachi“ al Academiei Române pe 1930, Premiul „Socec“ pe 1939). A făcut parte din Mișcarea Legionară, ceea ce i-a atras o detenție politică de 20 de ani, temniță grea, după ce era cât pe ce să fie condamnat la moarte. Așa cum ne încredințează unii memorialiști, ca și fiica poetului, a compus un mare număr de poezii și în închisoare, care circulau pe cale „orală“, printre deținuți, specie de folclor de temniță.

BIBL.: Din ceea ce s-a tipărit recent, trimitem la volumele *Sângele temniței. Balade* I, Ed. Marineasa, Timișoara, 1992 și *Stigmate. Poezii*, Idem., 1993, texte îngrijite de fiica poetului, Simona Popa, cu o *Nota asupra ediției* semnată de Zaharia Marineasa și datată „Timișoara, la 10 decembrie 1992“.

codru, Gânduri de haiduc, Tăcere cu luceferi, Drum în Brumărel, Toamnă oltenească etc. În acelasi sens vine și ciclul *Plânge Strâmbă-Lemne,* ridicând o întreagă mitologie plastică și locală, cu Feți-Frumoși și Ilene Cosânzene, Zmei, Muma-Pădurii, sau cu figuri „din trecut“, tipice: *Jupanul, Călugărul, Găzarul, Haiducul* etc., tratate nu deloc în maniera pur estetizantă și aristocratică a lui Mateiu Caragiale din *Pajere,* care pot fi și ele asociate curentului gândirist. Firește, nu putea lipsi *Dacul,* într-alt chip însă înfățișat, nu cu adâncimea și nuanțele aflate la Blaga ori Sadoveanu. E. Lovinescu, Vladimir Streinu, G. Călinescu și alții au observat, la timpul lor, specificul de suprafață în poezia lui Radu Gyr. Impresionează însă, ca la toți rapsozii, naturalețea degajării sentimentului, bunăoară ca în „balada“ intitulată *Jind,* având ca *motto* aceste cuvinte din Leconte de Lisle: „Après Victor Hugo et moi, je ne vois pas ce qui reste à faire avec les vers...“, gest disperat, la limită, a pușcăriașului care a și uitat, parcă, pentru ce fusese întemnițat, acum vorbind omul, pur și simplu:

> Uneori, dintre ziduri severe,
> jefui, prin poarte de fier, printre gratii,
> o zdreanță de stradă, sau câte-o muiere
> cu gura mai roșie decât a mușcatii.
>
> Seara, sub mâna ce vrea să alinte,
> pâinea de orz și tărâță
> zvâcnește, viu, ca o țâță
> neagră, fierbinte...
>
> Aș trage o dușcă, pe beregată,
> de libertate și lumină,
> ca un trascău care' mbată,
> ca o praștină...
>
> Să-mi frigă inima-aprinsă cinzească,
> să sparg în măsele carafe,
> când luna șoldul alb și-l dezbracă
> și cerul ca un taraf e...
>
> ah, o beție e'ntr'o crâșmă uitată,
> un haimanalâc pe chei până-n zori,
> și dragostea ridicată de subsuori
> și' mbrățișată, mușcată...

S-ar putea zice: În această, spontană, neștiută parcă nici de poetul însuși, sinteză de Villon și Esenin, pușcăriașul legionar Radu Gyr este mai *liber* decât, spre exemplu, un Dan Deșliu care intona „în libertate socialistă“ un „Cântec pentru Tovarășul Plan“, un altul pentru Stalin, pentru Dej sau Ana

Pauker, fără cel mai mic grăunte de sublimitate. Iată, din același sector, al compunerilor din închisoare, un *Cântec de jale*, în stil popular-folcloric, imitând *Doina* lui Eminescu:

Din Rarău la Detunata
geme Țara, plânge gloata.
Din Orhei la Feldioara
geme gloata, plânge Țara.
Din Codrii Cosminului
la Crucea Măcinului.
din obcina bradului
la zănoaga vadului
Spurcăciunea Iadului,
pacostele, caznele,
beznele, năpraznele,
molimele venetice
cu harapcice și bice.
Că pe toate căile
au pătruns potăile,
și pe toate ușile
au intrat căpușile
că să-și umfle gușile,
muștele și ploșnițele
s-au umflat cât coșnițele.

Vin de-a lungul și de-a latul
din Rarău la Retezatul,
vin ca râia și bubatul,
ca năduful și oftatul,
ca o mie de păcate,
ca o ciumă ce s-abate
peste vetre, peste sate,
din cetate în cetate.
Peste ceafa săracului
bubele dalacului.
Pe pragul ceardacului
ghiarele ortacului.
Pe sângele veacului
tontoroiul dracului.
....

Nu credeam s-apucăm a citi vreodată versuri de Radu Gyr „scrise“ în pușcărie. Iată că totuși lucrul s-a petrecut! Însă este foarte greu de hotărât, judecându-le cu atenția cuvenită, valoarea lor exactă. Circulația „cuasiorală“, pe cât ni se dă a înțelege, lipsa de răgaz a poetului de a lepăda din balast (căci, abundent fiind, compunând cu mare ușurință, Gyr era totodată și un mare meșter) — în ipoteza că ar fi dus o existență normală, cu un minimum de confort în anii lui de maturitate deplină — fac opera *inegală*, scurtată în ansamblu, „accesibilitatea“ nefiind deci un criteriu valoric dintre cele mai sigure.

V. CIOCĂLTEU[1], D. CIUREZU[2]

Acești doi plenițeni tradiționaliști rămân tipici în felul lor pentru aportul oltenesc în poezia dominată de figura lui Nichifor Crainic și, mai în general, pentru „ieșirea la lumină din pădure“ a reprezentanților țărănimii spre cultura de carte. Cel dintâi, medic prin profesie, este un amator superior, cu atât mai valoros cu cât se arată mândru de originea lui:

---

[1] V.(INTILĂ) CIOCĂLTEU (n. 12 aprilie 1890 la Plenița j. Dolj — m. 1947 la București), absolvent al Facultății de medicină din București, medic practicant, apoi și profesor universitar, a debutat în paginile *Gândirii*, 1925, apoi în volum, cu *Adânc împietrit* (1932), urmat de mai maturul *Poezii* (1934). A mai colaborat la *Mișcarea literară*, la *Viața românească*, la *Flamura*, *Viața literară*, sporadic totuși.

[2] DUMITRU CIUREZU (n. 7 nov. 1897, tot la Plenița j. Dolj — m. 5 ian. 1978, Sibiu) cu studii liceale la Colegiul Național din Craiova și la Liceul Lahovari din Râmnicu-Vâlcea, cele superioare urmându-le la Facultatea de litere și filosofie din București (coleg cu Ș. Cioculescu, Vl. Streinu și Pompiliu Constantinescu); între liceu și facultate, mobilizat, participa, ca

Eu nu știu ce-i noblețea!... Versul meu
E strâmb și noduros ca un ciomag;
Când corbii croncănesc împrejuru-mi, — eu
Scot praștia din buzunar și trag.
Un moș la ursitori mi-a aruncat
În albie trei peri de lup turbat
Și-n leagăn mi-a turnat argint topit
Țepi de arici în scutece-a-nvelit.

(*Singur*)

Cel de al doilea (am păstrat ordinea vârstei) este un profesionist net superior primului, cât privește stăpânirea mijloacelor, un poet de o mai mare finețe, cu toate că influențat — ca și mai tânărul pe atunci Zaharia Stancu (vezi vol. următor) — de Ion Pillat. Însuși E. Lovinescu, cumva contrar convingerilor lui moderniste, îi prețuia „noutatea întrebuințării elementului folcloric“, cum și Octavian Goga remarcase când îl prezenta cititorilor în revista *Țara noastră*. Poetul se consideră descendent din pandurii lui Tudor (aici ar putea sta punctul de origine al prieteniei — nu apropiată însă — cu Sadoveanu, care îl protejase în vremurile de restriște pentru tradiționaliștii gândiriști, sub comuniști), în unele poezii din volumul *Răsărit* (1927). Tot acolo se află și cântecul misterios și balcanic al paparudelor, nu fără posibile apropieri de incantațiile (tot balcanice!) ieșite din condeiul lui Ion Barbu:

Paparudă, paparudă,
Vin cu ploaia-n brazi și udă.
Trup de soare,
gând de floare,
ochi de zare,
Zvon de lujer care moare.

Cântă-mi trupul tău și sai
În lumină când te lai,
Cu cercei
de ghiocei,
cu cunună
de costrei
Și vârfări de funigei.

(*Paparuda*)

---

sublocotenent, la luptele de la Oituz și Mărășești); debutează revuistic în 1921 și cu volumul de poezii, *Răsărit*, în 1927, urmat de *Pământul luminilor mele* (1940) și de *Cununa Soarelui* (1942). A condus revista *Albina* timp de 15 ani, a colaborat la *Gândirea*, *Țara noastră*, *Viața românească*, *Societatea de mâine*, *Ramuri*, *Azi* etc. Dezagreat de comuniști, prin intervenția lui M. Sadoveanu, în partea a doua a vieții a lucrat la secția din Sibiu a Filialei Acad. Rom. din Cluj. (după unele zvonuri — deloc sigure — ar fi fost autorul romanului *Mitrea Cocor*, apărut, se știe, pe numele lui Sadoveanu.

BIBL.: *Cununa Soarelui*, E.P.L., 1972, cu o prefață de Al. Piru.

Persistă însă și urme mai vechi, din St. O. Iosif, de exemplu, când se abordează tema haiducească, veche cât Vasile Alecsandri, potrivită spiritului oltean: „Din spre Parâng/ un vânt râng/ cu trap prelung/ se pierde-n crâng,/ și-un chiot lung/ lovit de vânt/ răzbate adânc.// Din urmă luna/ pe oblânc,/ pe brâu,/ pe frâu,/ și pe oțelele de-argint,/ își pleacă salba licărind".

N. CREVEDIA[1]

Vlăsceanul N. Crevedia, cu poeziile lui mai curând influențate direct de Arghezi decât de curentul de la *Gândirea* (colaborase, între multe altele, și la *Biletele de papagal*), aduce încă mai impetuos spiritul țăran printre intelectualii din Capitală. Cvântul „tare", „buruienos", chiar un fel de teribilism al *rumânului* de prin jurul Bucureștilor, care a cam aflat ce le poate osul „boierilor", produce o poezie inedită, puțintel grav-umoristică, moromețiană cumva, atunci când intervine talentul, scriitorul știind bine că acesta atârnă mai greu decât studiile academice, de care nu era, pe cale autodidactă, totuși total strein. Un *Crez* al lui Crevedia este un *Testament* agresiv, îndreptățit totuși:

> Cred!
> Cred în cărămida cuvântului taichii,
> Care unde-a scuipat nu mai calcă!
> Cruce de voinic,
> Umple casa,
> A făcut trei războaie
> Și-o bătătură de acareturi.

Ireverența față de cele sfinte (în contradicție deci cu ortodoxismul) e tot argheziană, însă fără probleme mari, nedramatică, rezolvată printr-un fel de comic duios, în dialectul de periferie bucureșteană, dezvăluind cu umilință cuviincioasă credința strămoșească a omului simplu. O compunere precum *Arșița* trimite gândul către contemporanul nostru Marin Sorescu, chiar spre bănuiala că acesta s-ar fi putut opri o clipă în fața unor versuri în care poetul își amintește cum, în copilărie, sfinții de pe pereții bisericii din sat purtau „dulămi cu nasturi de stele“ și aveau „spăngi în mână“, iar Preacurata era „oacheșă“, gătită „ca o noră“, în icoana unde dădea „să sugă țiță (sic!) muierește, unui băiat cu soarele în creștet“. Dumnezeu era un „moș“ care ținea în mână „un pepene“, iar răstignirea zugrăvită pe perete îl înfuria:

---

[1] N. CREVEDIA (pseudonimul lui Nicolae Ion Cârstea, n. 24 nov., 1902, la Crevedia Mare — m. 5 nov. 1978, București), cu studiile secundare întrerupte din pricina războiului, mobilizat fiind ca telefonist la primăria din satul natal, colaborator la mai toate revistele vremii, în frunte cu *Gândirea*, a debutat cu vol. *Epigrame* (1930), urmat de *Bulgări și stele* (1933), *Maria* (1938), *Dă-mi înapoi grădinile* (1938) a revenit, târziu după „dezgheț" cu antologia *Versuri* (1968) și cu inedite, în culegerea *Vinul sălbatic* (1977). A scris și proză, cu tentă umoristică și satirică: *Bacalaureatul lui Puiu* (1933), *Dragoste cu termen redus* (1934), *Buruieni de dragoste* (1936) — devenite neinteresante astăzi — și a publicat, în colaborare cu A. C. Calotescu-Neicu, *Antologia epigramei românești* (1933), reluată, de unul singur, când a fost posibil, în *Epigramiști români de ieri și de azi*, E.P.L., 1975. Se bănuiește a fi fost tatăl natural al lui Eugen Barbu.

Și mă văd copil mânios,
Că pe Domnul nostru Isus Cristos
L-omorâră oții de jandari!

În *Argatul* își face autobiografia de țăran vagabond, nelegat de un pământ pe care nu-l posedă; totul rezidă în aerul pitoresc dialectal al spunerii:

M-am născut în șanț dintr-un pachet,
Într-o noapte când lătra cățălu-pământului.
Ursitorii m-au scăldat cu apa vântului
Și mi-au dăruit o cămașă dintr-un șervet.

Mi-aduc aminte: mă creștea o cucoană.
Săraca! Îi vedeam de flori și de vite.
Da i-au sosit și ei ceasu să se mărite
Și boieru m-a luat la goană.

Am slugărit la popi, la cârciumari, la un domn general,
Pe mămăligă și-mbrăcăminte — altfel nu se putea.
Și când mă bătea câte-un stăpân și mă zgornea,
Of, plângeam în găurile unui caval...

Lucru nemaiauzit până acum, țăranul vrea glorie literară — dacă s-ar putea chiar aceea de care s-au bucurat marii Goethe și Eminescu — clamând cu oarecare scandal, dar cu dreptate în fond:

Gloria, gloria
Parșivă muiere,
Cu sânii de mere
Și gură de miere —
Aș vrea să ies cu ea-n trăsură la plimbare,
Să m-arate lumea: Ăsta e Cutare!
Celor care m-au umilit și m-au vândut,
Să nu le răspund la salut!
Mă roade faima lui Wolfgang von Goethe,
Vreau să-ntunec Luceafărul,
Să mă cunun c-o Mlădiță pur-sânge.
Gloria, gloria
Cocotă frumoasă,

Ia-mă de braț și du-mă să tăinui cu Zeii la masă;
N-am bani nici pentru o floare, nici pentru o țigare,
Glorie, nici pe-aceea de-a fi-nșelat o fată mare...
(*Mi-e foame, mi-e sete!*)

*

Caracteristici pentru curentul gândirist-ortodoxist mai pot fi bucovinenii GEORGE VOIEVIDCA (n. 1893, la Sinăuți) autor, la început, de *Sonete* (1920 Buc.), compunând apoi în stil popular-folcloric, și foarte productivul MIRCEA STREINUL (n. la Cuciurul Mare, j. Cernăuți, în 1910), șeful grupării *Iconar*, editorul antologiei *Poeții tineri bucovineni* (Ed. Fundațiilor Regale, 1938), foarte productiv, traducător din Georg Trakl, autorul, între atâtea, a volumului *Viața în pădure* (Ed. Fundațiilor Regale, 1939), precum și — spre a mai lua un singur exemplu, de la cealaltă extremitate a țării — bănățeanul C. MIU-LERCA (n. 1908), redactor la *Vestul* din Timișoara și autor, între altele, al unor *Biblice*, mărturisindu-se cu patos ca urmaș de plugari: „Pe cornul plugului, ros/ de palma strămoșilor mei,/ cu hărnicie mă frâng — și-mi strâng/ în pumnul noduros,/ chemarea/ și răbdarea/ ca ei“.

Cel puțin tot atât de definitorii sunt și religioșii, în prelungirea lui Nichifor Crainic și V. Voiculescu, precum ȘTEFAN I. NENIȚESCU (n. 1897)[1], colaborator bine primit la *Gândirea*, ca autor al unui prim volum ce se intitula *Denii*, apărut înaintea revistei de la Cluj și București, în 1918. El inaugura ceea ce am putea numi „poezia-rugăciune“, între cele două războaie, nu doar în accepția dată de abatele Brémond, ci la propriu, cum citim în *Prodoslovie*: „Iisuse, astăzi, viu cum odinioară/ Veneau zugravii tainici. Dinaintea/ Minunii Tale eu mă plec, stăpâne./ Aici și-nfiripez icoane/ Din viața Ta“. Și GEORGE A. PETRE (n. 1900), redactor al *Gazetei de Vest* din Oradea-Mare, traducător din Ady Endre, compunea un ciclu de poezii intitulat *Dumnezeu* (1928). Poetul era preot: „Dumnezeu cumva există/ În adâncul Gândului?/ Pentru el sunăm din clopot/ Și eu stau la stânga lui// Nu s-aude, nu se vede,/ Dumnezeu e numai milă./ Uneori în noi răsună/ Ca-ntr-un clopot de argilă“ (*La stânga Domnului)*. Tipici rămân în această privință A. DOMINIC (1889-1940)[2], SANDU TUDOR (pseudonimul lui Alexandru Teodorescu, n. 1889 — m. 1960)[3] și PAUL STERIAN (n. 1904 -?)[4], mai ales ultimii doi, prin „acatistele“ lor. Din prefața autorului la *Acatistul Sfântului Dimitrie cel Nou Basarabov*, intitulată *Seamă de*

---

[1] *Ani*, cu un cuvânt înainte de Al. Philippide, Minerva, 1973.

[2] *Revolte și răstigniri 1916-1919)*, tip. Socec, 1920; *Clopote din adâncuri*, poeme, Buc., 1927.

[3] *Acatistul Preacuviosului Părintelui nostru Sf. Dimitrie cel Nou Boarul din Basarabov*, Ed. Fundațiilor Regale, 1942; *Comornic*, Buc., 1925.

[4] *Al Cuvioasei Paraschiva cea Nouă Acatist*, Buc., 1932; *Pregătiri pentru călătoria din urmă*, Col. „Cartea cu semne“, Azi, Buc., 1932; *Războiul nevăzut al lui Paisie cel Mare*, Ed. Casa Școalelor, 1944.

cuvinte, aflăm ce este această specie lirică: „scurtă rugăciune intimă“, „dialog dramatic cu Dumnezeu“, după care urmează neapărat un „icos“ — o compunere imunologică „mai mare și narativă și care se încheie, la rândul ei, cu o litanie, cântec de laudă. Ritmul acesta, de trei feluri de imnuri, crește de douăsprezece ori de-a lungul vieții întregi a sfântului sau sfintei căruia îi este închinat acatistul împlinindu-se într-un tot nedespărțit. Cele douăsprezece cicluri interioare, odată terminate, acatistul se începe iară de la capăt și așa pururea, la nesfârșit, către starea de răpire“. Prin starea de... „răpire“ s-ar înțelege deci o stare *isihastică*, de apropiere și contopire cu divinitatea. Sintagmele sunt cele inspirate-copiate, ritmate după textele liturgice: „Bucură-te icoană ce ni te-așezi drept izvod;/ Bucură-te că în spre tine aleargă norod;/ Bucură-te alinul inimii obidite;/ Bucură-te voroava gurilor amuțite...“ etc. Și indicația finală: „Și acum, când iar glasul la condacul treisprezece,/ după cum îi rânduiala, se va-ntoarce și va trece/ înapoi pe-aceleași curgeri, scrisele cu floare mică/ ca să crească-n nevăzut, ca o roată heruvică...“ etc. Iată și un fragment dintr-un *Psalm la moartea tatălui meu*, din culegerea de versuri *Comornic*, prima dintre cele ale lui Sandu Tudor, tipărită în 1925: „Doamne!/ Zămislește în mine taina simțirii/ ce fără de prihană pe suflet o port/ din sfințitul sărut al despărțirii,/ — sigiliu de promoroacă pecetluit/ pe gura-mpietrită a tatălui mort.“

Din cartea semnată de André Scrima, *Timpul Rugului Aprins*, unde aflăm știri în legătură cu cenaclul clandestin de la Mânăstirea Antim din București, ai cărui membri au fost, cum se știe, arestați, judecați, unii și condamnați (printre ei V. Voiculescu) la ani de temniță grea, de către comuniști, știm că Sandu Tudor a avut, cum se exprimă autorul, o viață „extra-vagantă“. Era fiul lui Alexandru Teodorescu și al Sofiei, tatăl fiind președintele Înaltei Curți de Conturi. Tânăr fiind, „s-a plictisit“ de Facultatea de Litere și Filosofie (1919-1920), părăsind-o pentru o Școală de ofițeri de marină civilă. După obținerea brevetului, a colindat mările și oceanele, făcând însă și un stagiu de inițiere monahală și duhovnicească la Muntele Athos, „în comunitatea agirosită română,“ prin 1926. Era un statornic închinător „la mânăstirile peisajului românesc“ și-și descoperise, la un moment dat, pasiunea pentru zbor, achiziționându-și un avion de turism, scăpând cu viață ca prin minune, în urma unui grav accident. Între 1932-1936 scotea la București revista săptămânală *Floarea de foc*, apoi și ziarul *Credința* (publicație „independentă de luptă politică și spirituală“), între 1933-1938, atrăgând colaboratori dintre cei mai importanți: Emil Cioran, Eugen Ionescu, Mircea Vulcănescu, Constantin Noica și alții. În 1948 era monah la Antim sub numele de Agaton, devenind astfel sufletul grupului „Rugul Aprins“. Acum are loc prima lui arestare de către regimul comunist, o condamnare la cinci ani de detenție, la Canalul Dunăre-Marea Neagră și în alte lagăre. Eliberat, își află adăpost la Sihăstria Neamțului, cu numele de Daniel „schimonah“, stabilindu-se mai târziu la Schitul Rarău, de unde este arestat a doua oară, în 1958. A murit în închisoarea de la Aiud, în luna aprilie 1963. Mormântul nu i se știe, îngropat fiind, ca mulți alții, într-un șanț comun.

EMANOIL BUCUȚA[1]

În general vorbind, gândirismul a dat mai curând poeți ce s-ar putea încadra mai mult sau mai puțin curentului. Nu însă și cei din categoria valorică depășind, să zicem, pe Nichifor Crainic, pe care ne-am propus a-i așeza în secțiunea intitulată *Dezvoltarea poeziei*. Prozatori a dat mai puțini, cu toate că un Cezar Petrescu, un Gib Mihăescu au fost chiar membri fondatori ai revistei apărută mai întâi la Cluj. Operele lor, ca și *Craii de Curtea Veche*, romanul lui Mateiu Caragiale, tipărit inițial, în paginile *Gândirii* (1926, 1928). Apropiat gândirismului, un prozator de al doilea rang numai, interesant totuși ca... profesionist și cultivator al stilului estet, colaborator asiduu la revistă până prin 1930, Emanoil Bucuța, își poate afla locul, ca un element de legătură între vechiul sămănătorism (colaborase și la *Cuget românesc*, la *Luceafărul*, *Ramuri*, *Drum drept*, editase însuși neosemănătorista *Boabe de grâu* — 1930-1935 — era redactor la *Graiul românesc* etc.) și curentul care venea în prelungirea lui. A debutat cu volumul de poezii *Florile inimii* (1920), epigonizând dulceag în descendența lui Șt. O. Iosif, cu toate că, aflăm din critica vremiii, versurile lui se găseau cândva „pe buzeler tuturor“, presărate cu neaoșisme cum erau, precum acest sonet:

Eu sunt o cetate de visare
Pe culmi, cu drumuri numai drepte padini
Iar tu, cu pași de ciută care sare,
Mă tot cutremuri și mă tot dezgradini.

Mă-nconjur, ca să scap, de-amurg și ceață,
De codri și prăpăstii fără veste,
Iar tu, cu fulgerul din ochi, isteață,
Mă cauți și mă luminezi pe creste.

Atunci deschid porți mari și porți răzlețe.
Cu steaguri albe-n geamuri și la scară,
Cu solzi de-argint pe-nalte turnulețe.

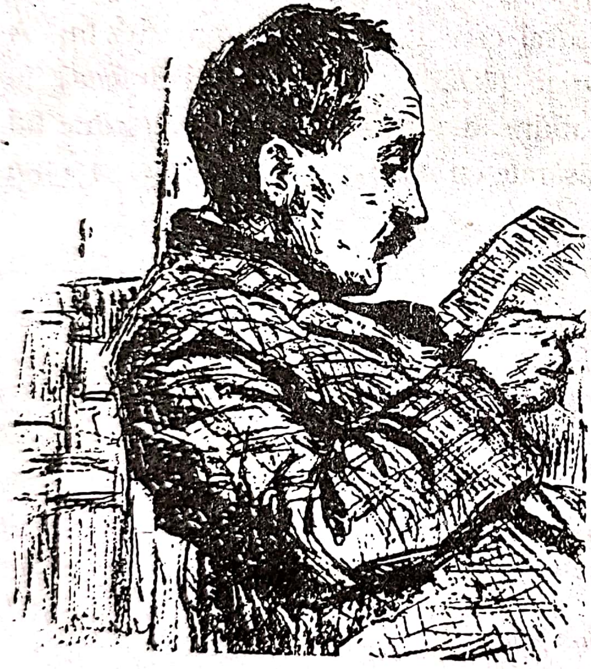
---

[1] EMANOIL BUCUȚA (n. 27 iunie 1887, la Bolintinul din Deal — m. 7 oct. 1947 București). Scrierile i-au apărut în următoarea ordine cronologică: *Florile inimii* (1920), *Românii dintre Vidin și Timoc* (1923), *Românii din Bulgaria* (f.a.) *Legătura roșie* (1925), *Biblioteci și publicații muncitorești* (1926), *Fuga lui Șefki* (1927), *Crescători de șoimi* (1928), *Maica Domnului de la mare* (1930); *Pietre de vad* (4 vol. 1937-1944), *Capra neagră* (1938), *Il Danubio romano* (1941), *Muzeul Bruckenthal din Sibiu* (1943), *Basmele Crivățului* (1943), *Românii din Timoc* (1944), *Basme rusești* (1946). Traduceri: Okakura Kakuzo, *Cartea ceaiului* (1927), Goethe, *Versuri* (1932) etc.

BIBL.: *Scrieri I-II*, ediție îngrijită de Lucia Borș-Bucuța și Violeta Mihăilescu, studiu introductiv de Perpessicius, Ed. Minerva, 1971, N. B. Semnând numai *Lucia Borș*, soția lui Emanoil Bucuța este și autoarea unui roman istoric consacrat evocării Mariei Cantemir, fiica lui Dimitrie Cantemir și favorită a țarului Petru cel Mare.

Dar tu, în loc să intri ca stăpână,
Rămâi acum de strajă-n curte-afară;
Cu degetul pe gura ta păgână.

Ca poet, Bucuța nu se ridică peste acel intimism și miniaturism naiv, lucrat cu migală multă, ca spre a produce mulțumiri domestice care astăzi sunt cu totul perimate. Mult mai interesant este prozatorul, din *Legătura roșie* (1926), *Fuga lui Șefki* (1927), *Maica Domnului de la mare* (1930), publicate în bună parte chiar în *Gândirea*.



E. Lovinescu, nedrept, nu-i afla nici un merit, pentru criticul de la *Sburătorul* Bucuța fiind un „sămănătorist liric și etnografic“, care „se trudea“, migălind — în poezie — „fragile jucării de copii, horbote de metale fin lucrate, spumă de piatră dăltuită“, maniera fiind regăsită și în proze, o literatură „torturată ca o cornișă gotică, din care te scuipă grifonii cu limba scoasă și dracii cu coada bârligată“, fraza fiindu-i excesiv încărcată, „în maniera celui mai rău *iorghism*“, cu lipsa oricărui, aspect de realitate“. Concluzia era că: „Nimic nu îndreptățește pe d. Bucuța pentru poezia epică“, din pricina spiritului său „greoi, confuz, prolix, fără ordine și claritate“. Nu se știe exact de ce (probabil din dorința realizării de tablouri *etnografice* a câte unei regiuni), Emanoil Bucuța nu dă nume personajelor sale. Și nici locurilor, deși altminteri acțiunile sunt suficient de bine marcate. *Fuga lui Șefki* se întâmplă într-un sat dintr-un „ostrov“ al Dunării: un puber, Șefki, un adolescent turc, cuprins de frigurile erotice ale vârstei, fuge din casa unchiului său, unde copilărise, din pricina... privirilor verișoarei Umurli. Cealaltă nuvelă se întâmplă „undeva în Ardeal“, tot așa, fără nume de personaje: o mamă își pierde pe cei doi feciori și disperarea o face să se spânzure cu legătura roșie pe care o purta cel mai mic dintre ei. În *Maica Domnului de la mare* se „etnografiază“ Balciul, cu... hibrizii lui balcanici, bulgari, turci, greci, români, în centrul atenției fiind intrigile erotice în jurul unei... Smarande. Există, tot așa, o altă încercare de etnografiere și a amestecului de naționalități în Transilvania, cu secui, unguri, sași români etc. în povestirea *Capra neagră*, G. Călinescu aprecia talentul prozatorului în direcția pitorescului, cu toate rezervele de rigoare în privința acestor „intenții“ de nuvele și romane. Ov. S. Crohmălniceanu și I. Negoițescu văd în Emanoil Bucuța un „scriitor artist“ din familia lui Mateiu Caragiale. Cel din urmă admiră peisajul „gras, îmbelșugat, gustat în materialitatea lui densă, vitală“ și constată, cam surprinzător, asemănări cu... decadenții, pomenind alături pe Huysmans și Trakl, de arhaicitatea mateină a „virtuozității lexicale“. Negoițescu își termină articolul din *Istoria sa a literaturii române* așa:

„Piatra și apa spiritualizate la Balcic, apa și vegetația spiritualizate la Vidin, amestecul moale și aspru, de întuneric și iluminare, de naturist și artificial se subsumează, în această proză cu silnicie întreținută, viziunilor fulgurante; pentru închipuirile din zori și pentru închipuirile din amurg deopotrivă, ca intermedii împărătești, dintr-o curgere a vieții comune, pururi aptă să se lase meșteșugită“.

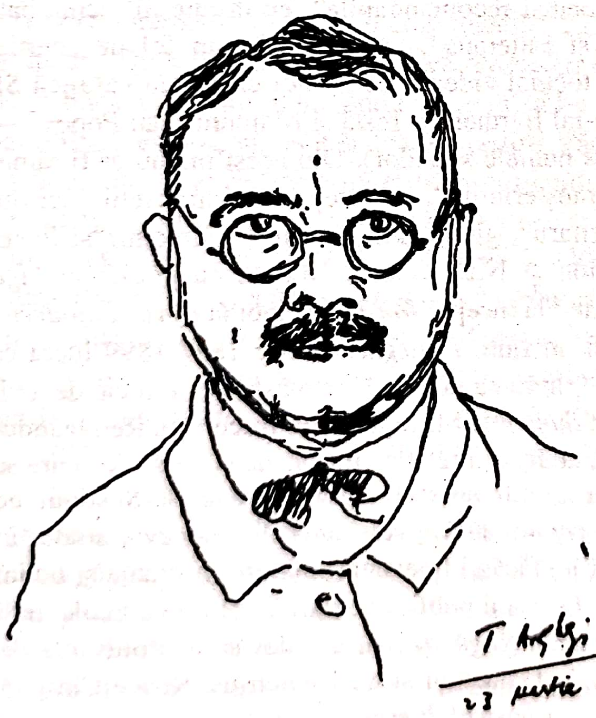
Cu excepția acelui „cu silnicie întreținută“, reținut de la E. Lovinescu, I. Negoițescu, cum se vede, dă despre Emanoil Bucuța o judecată la polul opus față de aceea a maestrului său. Constatăm deci că, în certe cazuri, destul de numeroase, textul critic este mai interesant, istoricește, decât obiectul său, dând seamă de predilecțiile temperamentale ale comentatorului. Păcat că nu avem nimic, sau aproape nimic, rămas de la E. Lovinescu, în legătură cu *Craii de Curtea Veche*, Mateiu Caragiale fiind, cum era de așteptat, unul din idolii lui I. Negoițescu. Confruntarea dintre cei doi istorici literari, mai ales pe acest teren, ar fi fost edificatoare.

Mult mai valoroase sunt însă scrierile direct etnografice ale lui Emanoil Bucuța, precum *Românii dintre Vidin și Timoc. Românii din Bulgaria, Populația românească de apă, Sufletul de la granițe, Il Danubio romeno, Muzeul Bruckenthal*, cu deosebire cele 4 volume din *Pietre de vad*, și chiar poveștile, povestirile sau traducerile, în care „prelucrează“ motive orientale din *O mie și una de nopți*. Numai lipsa de răgaz, prea multele, acaparantele funcții în aparatul cultural (director la Casa Școalelor, director la Fundația Culturală, secretar general în Ministerul Cultelor și Artelor, redactor de reviste, membru corespondent al Academiei Române etc.) l-au împiedicat pe Emanoil Bucuța să-și pună în valoare deplină un talent apreciabil. Comparația cu Mateiu Caragiale este greu de susținut, la mijloc stând deosebirea mare dintre migala verbului în sensul obținerii pitorescului și ornamentalului etnografic, pur și simplu, și contemplarea înaltă asupra condiției umane la care ne îmbie *Pajerele*, *Remember*, *Craii*.

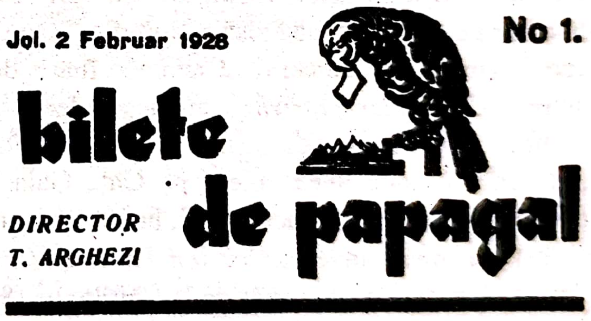
DEZVOLTAREA POEZIEI: MARII POEȚI AI SECOLULUI

TUDOR ARGHEZI[1]

Arghezi este și va rămâne cel mai mare poet român al veacului al XX-lea, deși, în ultimul timp s-au făcut auzite câteva mici proteste față de o atare afirmație prea categorică. Unii au aerul de a voi, tot în vremea din urmă, să interzică a se vorbi chiar și de întâietatea lui Eminescu, drept cel mai mare poet al românilor din toate timpurile, sub cuvânt că atribute de felul „cel dintâi“, „unicul“ etc, ar altera nuanțele, divulgând nu se știe ce înclinare spre...



T Arghezi
23 martie 1938



Joi. 2 Februar 1928

No 1.

bilete de papagal

DIRECTOR
T. ARGHEZI

---

[1] TUDOR ARGHEZI (n. la 23 mai 1880, în București — m. 14 iulie 1967, București) este pseudonimul lui Ion N. Teodorescu. Se știu foarte puține date sigure despre genitorii lui, scriitorul păstrând o tăcere totală cât privește părinții și copilăria. Tatăl, Nicolae Theodorescu, ar fi fost militar (?) apoi mic funcționar și comerciant, părăsindu-și copilul îndată după venirea lui

„idolatrie" la români, ceva în genul „cultului personalității", de care, e drept, nu o dată ne-am făcut vinovați. Întrucât ne privește, totuși, aici măcar, simțim necesitatea unor ierarhizări, pentru mai bună ținere de minte a valorilor pe scara timpului. Dacă Arghezi este *și* al doilea mare poet român *după* Eminescu, n-am putea decide numaidecât, deși, îndeobște afirmația se face în critica și istoria noastră literară de pe la 1927 încoace. Cert este însă că poezia *Cuvintelor potrivite* și a *Florilor de mucigai* — mai ales, adăogăm noi, a acestora din urmă — este atât de surprinzătoare, de originală și profundă, atât de *altceva*, încât nu-i putem afla similitudini (exceptând pe cei câțiva epigoni, relativ puțini la număr) nu numai printre români dar nici printre străini. Oricând exegetul va găsi o apropiere din cutare vers al lui Lucian Blaga cu un altul din Rainer Maria Rilke și va fi tentat să considere pe Ion Barbu alături de Rimbaud, Mallarmé sau Paul Valéry. Poeți mari, originali într-un grad foarte înalt, sunt Bacovia și Ion Pillat, dar numele lor trimite de îndată gândul la Poe, Baudelaire, Rollinat, Verlaine, respectiv Albert Samain ori Francis Jammes. Nimic din toate acestea

---

pe lume. Mamă i-ar fi fost Rozalia Arghezi (deși la naștere ar fi fost declarat pe numele unei Maria Nițescu). Al. George (în vol. *La sfârșitul lecturii, III*, 1980), este de părere că Rozalia Arghezi ar fi adoptat numai copilul, părăsit de tată și de mamă. Era și ea o femeie din lumea mahalalei capitalei, „simplă, de moravuri nu tocmai recomandabile", cu domicilii schimbate des, în „raza străzilor Știrbei-Vodă, Fântânii și Luterană", unde se afla un fel de „cartier italian" al Bucureștilor, locuit de „pietrari" ce tocmai zideau pe atunci catedrala catolică Sf. Iosif de pe actuala stradă zisă a Nuferilor (sau G-ral Berthelot?, fostă și Marconi? sau Popov? — căci avem prostul obicei de a schimba foarte des numele străzilor). Din acest mediu ar fi rămas autorul *Cuvintelor potrivite* cu deprinderea „meșteritului", cu prețuirea frumuseții lucrului manual. A urmat școala primară „Petrache Poenaru", gimnaziul „Dimitrie Cantemir"și liceul „Sf. Sava", unde avea colegi pe Gala Galaction și N.D. Cocea. Debuta cu poezii la *Liga Ortodoxă*, revista lui Macedonski, în 1896, semnând la început *Ion Theo*, apoi la *Revista modernă* și la *Viața nouă* unde iscălea *Ion Th. Arghezi* și, în fine, *T. Arghezi*. Între 1897-1899 lucra ca tehnician la fabrica de zahăr de la Chitila. În 1899 intra ca novice la mânăstirea Cernica, devenit apoi ieromonahul Iosif; între 1900-1905, a fost *diacon* la Mitropolia din București. Retrăgându-se din cin, pleca, în 1905, în Elveția, la Fribourg, unde, din relația cu Constanța Zissu (cu care se va căsători în 1913) i se va naște fiul Eliazar, viitor artist fotograf și cineast. Susținut de mitropolitul Iosif Gheorghian, în Elveția audia cursuri la Universitatea din Geneva, studia în biblioteci și urma totodată o școală de ceasornicărie, făcând frecvente călătorii în Franța și Italia, fără a pierde legătura cu țara unde prietenul N.D. Cocea îi publica versuri și felurite articole, mai ales pamflete. La *Viața socială*, în 1905, îi apărea *Rugă de seară*, adevărată profesiune de credință poetică — la *Linia dreaptă*, editată de Gala Galaction și V. Demetrius. Revenit în țară colaborează la *Facla, Viața românească, Hiena, Adevărul literar și artistic, Gândirea, Țara noastră, Integral, Ramuri, Contimporanul, Cuvântul, Cugetul* și la multe altele, devenind unul dintre cei mai cunoscuți publiciști mult înainte de a debuta cu volumul de poezii care l-a făcut celebru, *Cuvinte potrivite* (1927), urmat de revista-i proprie, *Bilete de papagal* (1928-1929; 1930; 1937-1938; 1945). Al doilea volum de versuri este *Flori de mucigai* (1931), urmat de *Cărticica de seară, Hore* etc, și de prozele din *Icoane de lemn, Poarta neagră* (1930), *Tablete din Țara de Kuty* (1933), *Ochii Maicii Domnului* (1934), *Cimitirul Buna Vestire* (1936) etc.

la Arghezi, fără poate, de o vagă adiere baudelaireană, de o atingere de aripi cu vechiul Francois Villon sau cu și mai vechile texte biblice, cu folclorul bineînțeles.

Prezentând publicului pe tânărul de 16 ani, Macedonski făcea, fără s-o știe, firește, cea mai mare descoperire din toată cariera sa: „Ion Theo, așa se numește acela care, de un șir de vreme, m-a surprins cu versuri mai presus de vârsta sa, dar nu mai presus de talentul său...“ Începuturile sunt, ca atare, fatal macedonskiene. Iată aceste virtuozități:

În zări
Cântări
Trezesc
Păduri,
Copaci
Șoptesc
Murmuri...

(În zări)

Publicarea în 1943 a pamfletului **Baroane**, îndreptat împotriva lui Albert von Killinger, Gauleiterul lui Hitler la București, îi atrăgea internarea în lagărul de la Tg. Jiu. Cu toate acestea, după 23 august 1944, este împotriva regimului comunist, făcând publicistică de dreapta, colaborând la *Dreptatea* țărăniștilor. Cărțile îi erau interzise cu strășnicie, scoase din biblioteci, arse chiar, în unele locuri. După 1946, când îi apărea *Manualul de morală* practică, n-a mai izbutit să publice nimic, o bucată de timp, retrăgându-se pe mica lui proprietate de la Mărțișor (la marginea de pe atunci a Bucureștilor, în vecinătatea Mânăstirii Văcărești, acum demolată), cultivându-și livada, via, grădina de zarzavat, orătăniile, trăind oricum strâmtorat. A fost în cele din urmă „racolat“ și el de către comuniști (care, prin Sorin Toma — redactorul șef al *Scânteii* — oficiosul P.C.R. — fiul zisului „clasic în viață“ poet A. Toma — îi făcuseră „praf“ opera în lamentabila dizertație intitulată *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei* —) și pus să scrie mult prea oportunistele poeme ciclice *1907. Peizaje* și *Cântare Omului*, cumva crezute a fi animate de „materialismul dialectic și istoric“, ca și altele, elaborate tot acum: *Cu bastonul prin București* (gen de reportaje), versurile din culegerile *Stihuri pestrițe, Fabule, Frunze, Poeme noi, Cadențe* ș.a.

BIBL.: *Scrieri*, vol. I-XXVII, EPL, 1961-1970.

Sorin Toma, *Răsfoind volumele lui T. Arghezi. Putrefacția poeziei sau poezia putrefacției*, Ed. „Scânteia“, 1948; Tudor Vianu, *Arghezi poet al omului*, EPL, 1964; Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, EPL, 1960; D. Micu, *Tudor Arghezi*, Ed. Albatros, 1965; M. Petroveanu, *T. Arghezi poetul*, EPL, 1961; Sevasta Bălășescu, *Bibliografie critică Tudor Arghezi* (1920-1944): *Opera* (II): 1920-1944; *Periodice*, Buc., 1960; Al. George, *Marele Alpha*, Ed. Cartea românească, 1970; Anna Parrevicini, *L'Adamo e il Dio nella poesia di Tudor Arghezi*, Roma/București, 1972; Sorin Alexandrescu, *La fonction du symbole chez Tudor Arghezi*, *Cahiers d'études littéraires* No 2/1973; M. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, 1979; Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ed. a II-a revăzută, Ed. Minerva, 1971; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, I, E.P.L., 1967 (*Tudor Arghezi*); Dorina Grăsoiu, *„Bătălia“ Arghezi, Procesul istoric al recepționării operei lui Tudor Arghezi*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984; Șerban Cioculescu, *Argheziene*, Ed. Eminescu, 1985; Adrian Anghelescu, *Barocul în poezia lui Arghezi, Focul și apa sau basmul neîntreruptelor metamorfoze*, Ed. Minerva; 1988.

de comparat cu poezia maestrului *Năluca unei nopți*, de o pildă:

Alai
De cai
Tăcuți
Dar iuți, —
Cazaci,
Dibaci,
Pe căi
În văi
Adânci
Dispar,
Și iar
Apar
Pe stânci.
etc.

Ar fi însă o greșală să studiem pe Arghezi numaidecât „evolutiv". Publicându-și primul volum de poezii, *Cuvinte potrivite*, cu înlăturarea — la respectabila vârstă de 47 de ani — a oricăror producții juvenile, el s-a voit pe de-a-ntregul matur și trebuie considerat ca atare. Însăși ediția definitivă de *Scrieri*, supravegheată în cea mai mare parte de autor, nu indică vreo cronologie și numai la insistențele unor zeloși editori poetul a cedat punând într-o „addenda"câteva bucăți din *Agate negre*, compuneri de debut, excelente, dar sub nivelul creației argheziene propriu-zise.

Rugă de seară — publicată de N.D. Cocea în primul număr al *Vieții sociale* (februarie, 1910) — exprima crezul artistului:

Să-mi fie versul limbă
De flăcări vaste ce distrug,
Trecând ca șerpii când se plimbă;
Cuvântul meu să fie plug
Ce fața solului o schimbă,
Lăsând în urma lui belșug.

Simbolismul e respins, în principiu — nu însă și marii simboliști, pentru care poetul probează neștirbită admirație — căci spune el, într-o recenzie la culegerea lui Ion Minulescu *De vorbă cu mine însumi* (*Seara*, ianuarie, 1914): „Drept este că noi n-am priceput — grație desigur unei tare speciale — cum poate cineva să fie simbolist fără să fie poet și cum poate să fie un poet simbolist".

Pentru a fi simbolist, fără a fi și poet, e necesar doar ca cineva „să citească franțuzește și să n-aibă de limba franceză habar"..., „câteva marchize, câteva trene lungi, castele și cavaleri, un volum galben purtat în buzunar, o masivă doză de neseriozitate" fiind de ajuns. Adevărata artă poetică argheziană se află în *Testament:*

Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decât un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei până la tine,
Prin râpi și gropi adânci,
Suite de bătrânii mei pe brânci,
Și care, tânăr, să te urci te-așteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Așadar, arta reprezintă eflorescența ultimă a sforțării în timp a generațiilor. Ca să poată fi schimbată „sapa-n condei și brazda-n călimară“, zeci și zeci de serii ale „ramurei obscure“au urcat pe brânci din întuneric, „prin râpi și gropi“ și au adunat „sudoarea sutelor de ani“. Cartea este primul hrisov al robilor care și-au „vărsat“ osemintele în poet, treaptă pe care să se înalțe urmașii:

Așeaz-o cu credință căpătâi.
Ea e hrisovul nostru cel dintâi,
Și-al robilor cu saricile pline
De osemintele vărsate-n mine.

Militantism, punerea artei în serviciul cauzei nobile a ridicării la lumină a celor neștiuți și asupriți? Desigur! Poetul a luat graiul îndemnurilor pentru vite și ocara, pe care a pus-o „când să-mbie, când să-njure“, a cules veninul și l-a transformat în miere, lăsându-i însă întreaga forță, și-a făcut din cenușa morților „dumnezeu de piatră“. În sfârșit:

Durerea noastră surdă și amară
O grămădii pe-o singură vioară,
Pe care ascultând-o a jucat
Stăpânul ca un țap înjunghiat.
Din bube, mucegaiuri și noroi
Iscat-am frumuseți și prețuri noi.
Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Și izbăvește-ncet, pedepsitor,
Odrasla vie-a crimei tuturor.
E-ndreptățirea ramurei obscure
Ieșită la lumină din pădure
Și dând în vârf, ca un ciorchin de negi,
Rodul durerii de vecii întregi.

În același timp, însă, poezia argheziană este mai mult decât atât. Mai mult, bunăoară, decât crezul poetic al lui Octavian Goga, singurul cu care s-ar potrivi a-l compara fără a crea o nedorită discordanță stilistică. Arta, în care se împerechează „slova de foc și slova făurită“ — rezultată din scânteia geniului și travaliul asupra cuvântului — e mai mult decât un mijloc, un instrument oarecare, e miracol, lumină dând în vârf cristale, „ciorchini de negi“, ieșiți din durere și mânie seculară, necontigentă, absolută. Numai artistul, ca un halucinat îndrăgostit de azururi, însetat de purități, pare a o înțelege, și poate nici el. Cartea drept treaptă pentru viitorime, vioara durerii pe care o ascultă stăpânul jucând „ca un țap înjunghiat“, domnița ce suferă fără a cunoaște „că-n adâncul ei zace mânia bunilor mei“ sunt, la prima vedere, expresii sibilinice totuși, obscure numai din cauza greutății gândului poetului cu ochiul ațintit spre piscul perenității absolute. În prima bucată din *Pravilă de morală practică* dăm peste următoarea parabolă, deosebit de semnificativă din punctul de vedere ce ne interesează aici:

Un cărturar plănuiește să transmită „ideile și gândurile lui“ celor patru copii ai săi ajunși la vârsta matură. Considerentul era următorul:

> „Datoria-l silea să lase moștenire cugetarea lui cea mai bună și simțirea lui cea mai adevărată, contribuții la perfecționarea treptată a neamurilor lui. Ca să ajungă om, maimuța făcuse un salt, și, ca să ajungă cărturar, plugarul repetase saltul maimuței.“

Cărturarul simțea însă că este străin între ai săi și că „leacurile“ la care se gândea nu li se potrivesc. „Aripile“ lui cu multe pene smulse, retezate, — pentru că trebuise să-și câștige „blidul de linte“ — nu par a se potrivi celorlalți și se îndoiește dacă e bine „să-i ungă cu luminile care l-au mânjit pe el“, „să-i farmece cu miresmele care l-au împuțit pe el“ și „să-i înfierbânte cu dogoarea care l-a înghețat pe el“ (a se observa jocul antinomiilor!).

Concluzia e a inutilității gestului:

> „Cărturarul a stat, a reflectat și a făcut însemnări pentru o pravilă de morală curentă. E de presupus că ea nu poate sluji la nimic“.

Aici stă, credem, cheia interpretării celei mai potrivite a poeziei argheziene, a situării comentatorului — după chiar indicațiile artistului — în unghiul de privire cel mai înalt, mai cuprinzător, acolo unde esteticul se suprapune eticului, unde frumosul se confundă cu binele și cu adevărul.

Noua poezie izbește mai întâi prin ineditul total al imaginilor. Impresia e de zvârcolire în istorie a speței umane, încordare de mușchi, torent de oase și sudoare a muncii creatoare ce năzuiește la suprema lumină, dinamic obelisc sculptat din trupuri mișcându-se spre cer. Frumusețile țâșnesc din adâncuri insondabile, nutrite fiind la origine „din mucigaiuri și noroi“, fruct nobil al unei vegetații fantastice ce irumpe năvalnic. Vechea limbă folclorică, ușor festivă de atâta întrebuințare, nu ajunge și acum este necesar să împrumutăm cuvinte mai simple, dar cu un sunet mai dur, ocara, înjurătura, îndemnul plugarului pentru vite. Metafora se bizuie în primul rând pe verbul de acțiune: numele este „adunat“ pe carte, seara este „răzvrătită“, osemintele sunt „vărsate“, cuvintele sunt „frământate“ mii de săptămâni, ocara se „toarce ușurel“, durerea se „grămădește“ pe strună, frumusețile „se iscă“, biciul „răbdat se-ntoarce“ și „izbăvește-ncet, pedepsitor“, slovele „se împerechează“ și „se mărită“.

Tematica țărănească, ca s-o numim așa, e prezentă în poezia lui Arghezi de la *Testament* până la poemul *1907* și la *Psalmistul,* într-un fel. Mai înaintea apariției primului volum o aflam în *Plugule* sau în *Belșug,* incluse apoi în *Cuvinte potrivite*. Orice atitudine sămănătoristă sau gândiristă (prima din aceste două bucăți apărea în *Gândirea* pe 1926, a doua în *Cronica* din 1915) este exclusă. Poetul pune accentul pe noblețea muncii pământului și pe uneltele ei. Alternarea planului concret cu cel abstract al imaginilor se face cu o mare concentrare, prin reținerea esențialului. Țăranul pune cuțitul plugului în pământ și-și socotește „dumicatul“ sfânt. El este „piticul“ care și-a schimbat „osânda în bucurie“, zidind „slăvi și veacuri pe nimic“. Ieșită din neagra brazdă, „săcurea plugului“ se înnobilează comunicând cu astrele: „Săcurea plugului când s-a întors / Rămâne-o clipă-n soare ca să ardă“.

Mijloacele poetului țin mai întâi de puterea de plasticizare. Pastelul alecsandrinian, și de orice natură, este acum exclus, ideea-imagine se realizează numai cu forțele de care dispune cuvântul. Brazda pornită „de la vatră“ taie tabloul spre linia cea mai de sus a orizontului, urcă spre cer, senzație acută de înălțare în azur:

El singuratec duce către cer
Brazda pornită-n țară, de la vatră.

Și, imediat apoi, viziunea unei statuarii rodiniene, solemnă, turnată în bronz și cioplită în granit:

Când îi privești împiedicați în fier.
Par, el de bronz și vitele-i de piatră.

Poezia se realizează mereu prin acea, unică la Arghezi, întrepătrundere de contraste: pământul greu e *„muncit cu dușmănie“*, dar și *„cu nădejde“*; oțelul rupe brazda de la fund și luna își așează, „rotund“, „ciobul pe moșie“. Sintaxa condusă prin punerea în relief a cuvintelor cheie:

Ager, oțelul rupe de la fund
Pâmntul greu, muncit cu dușmănie
Și cu nădejde, până ce rotund,
Luna-și așează, ciobul pe moșie.

Bucolicul clasic, prea senin, lipsește, pentru că frumusețea muncii dure s-a transformat în sfințenie. Peisajul se învăluie în umbre și lumini mișcătoare:

Din plopul negru, răzimat în aer,
Noaptea, pe șesuri, se desface lină,
La nesfârșit, ca dintr-un vârf de caer,
Urzit cu fire de lumină...

propice plutirii divinități în preajma uneltelor plugarului:

E o tăcere de sfârșit de veac,
Tu nu-ți întorci privirile-napoi,
Căci Dumnezeu pășind apropiat,
Îi vezi lăsată umbra printre boi.

E o greșală, s-ar zice, de ordinul sociologismului vulgar — atât de blamat — să amestecăm în interiorul unuia și aceluiași raționament critic problema divinității din poezia lui Arghezi cu elogiul muncii constructive a omului. Este adevărat că cele două planuri se suprapun în crearea fiorului liric, dar ele nu se pot confunda, nu pot fuziona în înlănțuirea unui „silogism“, și o „evoluție“ a gândirii poetului către atitudinea din *Psalmi* nu se realizează decât la suprafață, printr-un fel de sofism. Căci, pe de o parte, Arghezi, poate foarte bine scrie:

> „Rămâi, nu pleca. Înzdrăvenește-ți bordeiul și dă-l cu var curat. Fă măturoi de bălării, curăță ograda și sapă. Pune cartofi și garoafe, pune busuioc și fasole, omule care vrei să te duci la Paris. Spală, femeie, dichisește-ți ograda și trupul, fă fiertură cu cimbru și leuștean. Pune doi stupi, cinci pomi, cincizeci de semințe, și cloșca pe cincisprezece ouă“etc. (*Pravilă de morală practică. Scrieri*, vol. 22, pag. 111).

Iar pe alta, poate să se întrebe la nesfârșit în legătură cu problema fundamentală:

> „Ce e sufletul, cum este și cum vine și cum pleacă, e aproape indiferent de când omul, prostit de problemele anterioare existenței lui, a renunțat să-l mai vânture cu ciurul. Dar lucrurile pe care le taci și le cugeți mai mult, și nu e zi să nu-ți treacă sufletul prin pipăit. E ceva întreg și de sine stătător? E o fracțiune dintr-un imens? E un fel de material sau un fel de vânt matematic? Nu e nimic? (*Scrieri*, vol. 20, pag. 110).

Întrebarea fundamentală asupra condiției sale, gândul sfredelitor asupra primei cauze și ultimului efect, rămâne mereu în picioare, în evoluția ascendentă, asimptotică, a cugetării. Dumnezeul creștin, în reprezentările simple, ca tată ceresc, ținând în mână balanța cu talerul păcatelor și al faptelor bune, la stânga cu iadul ispășitor la infinit și raiul răsplătitor, la dreapta sa, este desigur o absurditate. Căci ce înseamnă a crede sau a nu crede în Dumnezeu? S-ar putea *să crezi* din neputința sau din lenea de a cugeta și s-ar putea *să nu crezi* din arzătoarea dorință în a cunoaște adevărul și a nu fi fățarnic. Totul e în funcție de poziția gânditorului față de divinitate. Scrie Arghezi într-un loc:

> „Însuși Dumnezeu e mai apropiat și mai satisfăcut de un ateu adevărat decât de idiolatria oferită a unui credincios prin fățărnicie. La o luptă cu Belzebut, el se poate întemeia pe tăgăduitor, pe când închinătorul slugarnic fuge pe înserate și trece dincolo de front“. (*Ibid.*, pag. 104).

Poeticește, problema divinității se rezolva la Lucian Blaga într-o metafizică irațională și păgână în același timp, acordată la filozofiile moderne postnietzscheene. Arghezi rămâne un țăran sau un monah apostat, un răzvrătit care a citit pe Pascal și Descartes, paralel cu cărțile sfinte, oficiale sau apocrife, căderea în rătăcirile lui Arie și Bugomil nefiind exclusă. Eludată, pusă oarecum între paranteze, neliniștea blagiană se zăgăzuiește în panteism înalt, metafizic. Spiritul arghezian stă „pieziș“, îndoit de toate, întrebător. Bolnav, heruvimul a căzut în țărână:

Îngerul meu își mai aduce-aminte
De fericirile de mai nainte.
Cerul la gust i-ajunge ca un blid
Cu laptele amar și agurid.
Stelele lui nu și le mai trimite
Ca niște steaguri sfinte zugrăvite.
Și vântul serii nu-i mai dă îndemn
Cu-aroma lui de vin și untdelemn.
Livada, câmpul și-au pierdut și floarea
Și roadele și frunza și culoarea.
Apele negre duc spre cerul cald
Nomoluri fierte, grele, de asfalt.
Oriunde capul caută să-și puie
Locu-i spinos și iarba face cuie
Cocorii trec tăria fără el
Și nu-l mai cheamă zborul lor de fel.
Viața veciei, cuibul din ogivă,
Inimii lui ajuns-au de-o potrivă
Și-ntâia dată simte cât de cât,
Și dumicarea timpului, urât,
Căci neștiută-ncepe să-ncolțească
Pe trupu-i alb o bubă pământească.

(*Heruvim bolnav*)

În *Duhovnicească* ne întâmpină teroarea existențială, haosul apocaliptic de sfârșit de lume: „toți au plecat“, „toți au murit de tot“, câinele Grivei „s-a învârtit în bot și a căzut“ la o suflare misterioasă care a stârpit și a uscat „cucuruzii“, „busuiocul“și „duzii“, a alungat porumbeii de sub streașini și lăstunii, a pustiit știubeiele, a ars plopii, a năruit pereții, și a putrezit ograda. Acum e o noapte „groasă“ și „grea“, fluid de catran vâscos, apăsând lumea în al cărei „fund“ a bătut *Cineva:* Dumnezeu? Isus „fugit de pe cruce/“ Moartea? Ori poate numai propria Conștiință a poetului?

Ce noapte groasă, ce noapte grea!
A bătut în fundul lumii cineva.
E cineva, sau, poate, mi se pare.
Cine umblă fără lumină,
Fără lună, fără lumânare
Și s-a lovit de pomii din grădină?
Cine calcă fără zgomot, fără pas,
Ca un suflet de pripas?
Cine-i acolo? Răspunde!
De unde vii și ai intrat pe unde?

Cugetul apostatului e străpuns în adâncuri cu niște reflectoare uriașe:

S-ar putea să fie Cine-știe-Cine...
Care n-a mai fost și care vine
Se uită prin întuneric la mine
Și-mi vede cugetele toate.

Spaima este însă de ordin pur intelectual și aici, cu toată plasticitatea viziunilor, de mare efect și ele în pagină. În *Între două nopți*, la fel, dăm peste o stranie alegorie: Poetul își împlântă lopata în odaie, adânc sub pământ, până ce unealta se frânge izbindu-se de un corp tare, de moaștele *Lui*, însuși Tatăl, în timp ce Isus rămâne să plângă în piscul mormanului de țărână ridicat până deasupra ferestrelor. Așadar, efortul cunoașterii, aspirația spre Absolut, spre principiul divinității, este condiția tragică a omului, în vremea în care îngerii din ceruri nu mai coboară pe pământ. Lucru mai rar la Arghezi, poezia se realizează de astă dată printr-o perfectă simetrie a alternării de planuri: real-fantastic, interior-exterior, concret-abstract, acțiune umană-fenomen al naturii. Sintaxa e dictată de acest ritm pendulatoriu: propoziția dezvoltată, condusă de perfectul compus, alternează cu propoziția simplă pusă sub regimul imperfectului; perechile de rime feminine alternează cu cele masculine, ca într-o inextricabilă arhitectură gotică:

Mi-am împlântat lopata tăioasă în odaie,
Afară bătea vântul. Afară era ploaie.

Și mi-am săpat odaia departe sub pământ.
Afară era ploaie. Afară era vânt.

Am aruncat pământul din groapă pe fereastră.
Pământul era negru: perdeaua lui albastră.

S-a ridicat la geamuri pământul până sus.
Cât lumea-i era piscul și-n pisc plângea Isus.

Săpând, s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise, iată-l,
Cu moaștele-i de piatră, fusese însuși Tatăl.

Și m-am întors prin timpuri, pe unde-am scoborât.
Și în odaia goală din nou îmi fu urât.

Și am voit atuncea să sui, și-n pisc să fiu.
O stea era pe ceruri. În cer era târziu.

Cărțile sfinte vorbesc de un Dumnezeu autocrat, cu înfățișare cvasiomenească:

Pentru că n-a putut să te-nțeleagă
Deșertăciunea lor de vis și lut,
Sfinții-au lăsat cuvânt că te-au văzut
Și că purtai toiag și barbă-ntreagă.

Poetul caută divinitatea în natură, în macrocosm, „printre stele“ și în microcosm, „printre pești“, însă fără atingerea certitudinii liniștitoare:

Ca-n oglindirea unui drum de apă,
Pari când a fi, pari când că nu mai ești;
Te-ntrezării în stele, printre pești,
Ca taurul sălbatec când s-adapă.

Dumnezeu este „drămuit“, căutat febril, „în zgomot și-n tăcere“, „pândit“ de-a lungul timpului istoric, „ca pe vânat“:

Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere
Și te pândesc în timp, ca pe vânat,
Să văd: ești șoimul meu cel căutat?
Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere?

Setea de Absolut nu s-ar putea potoli decât printr-o palpabilitate curat materială: „Vreau să te pipăi și să urlu: «Este»!“

Prin urmare, în cazul „filozofiei“ argheziene avem a face cu o poezie de tensiuni spirituale nemaiîntâlnite, rămasă însă în domeniul materiei și în cadrele raționalului, spre deosebire de Blaga, unde, cum vom vedea, imaginile prind consistență într-un tărâm suprafiresc, fabulos, fluid. Ceea ce îi unește totuși — spre a ne exprima în termenii filozofului din *Spațiul mioritic* — este matricea stilistică românească. Nici la unul, nici la celălalt nu vom afla extazul mistic, exaltarea paroxistică în fața marelui mister al divinității. Românul este o fire echilibrată, armonioasă și tumultul sentimentelor nu cunoaște la dânsul exagerarea, ci mai curând alinarea în acea stare sufletească făcută dintr-un amestec de nostalgie, dorința de a trăi și înțeleaptă resemnare în fața imposibilului. E ceea ce se cheamă folcloricul *dor*. Adevărat este că, poetul, într-unul din ultimii săi psalmi profani continua să se revolte împotriva dumnezeirii, să blesteme lăcatele și drugii cu care e zăvorât misterul, să amenințe cu sfărâmarea însuși a mitului:

Încerc de-o viață lungă să stăm un ceas la sfat,
Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat.
Oriunde-ți pipăi pragul, cu șoapta tristei rugi.
Dau numai de belciuge, de lacăte și drugi.
Învierșunat de piedici. să le sfărâm îmi vine;
Dar trebuie, -mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine.

În cele din urmă însă, în preajma morții, „Psalmistul“, „amestecat cu ceață și tăvălit în stele“ — continuând a se îndoi de viața de dincolo — ia atitudinea țărănească românească și dă obșnuitele dispoziții bătrânești pentru când nu va mai fi. Pregătit de drum „în lumea tăcerii“, „zmerit plecat din umeri și din piept“, cu mâna moartă, călătorul spre țărmurile de unde nu este întoarcere încredințează cheile de la ușa casei, „strămoșului“, pe care-l roagă să aibă grijă de cei lăsați în urmă, mai întâi de fată:

Aibi grije mai cu seamă, strămoșule, de fată.
Mi-e frică ce se face, pe lume, fără tată.
Simțirea-i prea gingașe și fragedă, de floare,
Mă urmărește-n taină și noaptea, și mă doare.

Îngerii mai sunt rugați să îngrijească de „staul“, mai ales să nu lipsească „apa din ciubere“ pentru dobitoace, să grijească de pomii din livadă și de toate celelalte ființe lipsite de apărare, de capre, de căteii „fătați de-o vară“. Țăranul pregătit de moarte lasă „însemnare“ de ceea ce trebuie făcut, și acum poezia de mari esențe lirice se constituie din acel cunoscut și infinit gingaș — pe măsura violenței ocarei pamfletarului — franciscanism arghezian:

Îți las în grije bună pe iedul, mai ales,
Cel sprâncenat și-n frunte cu scârlionțul des.
Și dacă mi-ai da voie, ți-aș face ș-altă rugă:
Să-l lași să te apuce de deget, să ți-l sugă...
Când îi frământ aluatul de lapte cu tărâțe
Ia mâinile-n copaie, drept ugere cu țâțe.
Mai am ș-un cățelandru, pui fraged și dulău,
Să-l lași să-ți ia papucii și fă-l cățelul tău.
Mai e și zvăpăiatul pisoi, după cățel,
Dă-i ciucurele bărbii și joacă-te cu el.

Devine clar acum că, încheind ciclul vieții, omul, „trestie plăpândă“, hirotonit prin sine însuși cu „harul gândirii“, își varsă la rându-i osemintele în urmași care, în instanță ultimă, sunt totuna cu strămoșii. Viața continuă postum, ca a ciobanului din baladă, și apusul se confundă dialectic cu răsăritul, așa cum spusese poetul celălalt:

> Luceafărul spusese: „Răsar, în loc să scapăt,
> Și-mi deapăn zilnic firul, luat zilnic de la capăt".

Versuri argheziene care-și au sursa în eminescienele:

> Părând pe veci a răsări,
> Din urmă moartea-i paște,
> Căci toți se nasc spre a muri
> Și mor spre a se naște.

Pusă și rezolvată așa, problema divinității și a misterului morții, Arghezi poate cânta, ca nimeni altul, în deplină libertate, viața fremătătoare, sub semnul neapărat al universalului. Principiul ei se manifestă pretutindeni, de la rotirea astrelor pe firmament până la germinația secretă din pământ, a cartofilor de exemplu:

> Îmbrăcați în straie de iască
> Sunt gata cartofii să nască,
> S-au pregătit o iarnă, de soroc,
> Cu cârtițele la un loc,
> Cu întunericul, cu coropijnița și râmele,
> Și din toate fărâmele
> Au rămas grei ca mâțele,
> Umflându-li-se țâțele.
> Auzi?
> Cartofii sunt lehuzi,
> Ascultă, harul a trecut prin ei
> Virginal, candid și holtei,
> Dumnezeiește
> Cel-de-Sus și din veac binevoiește
> Să-și coboare sfintele scule
> Până la tubercule.
>
> *(Har)*

„Harul" divin pătrunde și în chilia mâhnitului călugăr Iakint și-l face să păcătuiască amarnic, alături de o fată „cu coapsa de alăută florentină":

> Căci pe când schivnicii cu toții
> Se pedepsesc amar, ca hoții,
> Cu post uscat și ascultare,
> Jertfind în Săptămâna Mare,
>
> La el, azi-noapte, în chilie,
> A-ntârziat o fată vie,
> Cu sânii tari, cu copasa fină
> De alăută florentină.

Și Dumnezeu ce vede toate,
În zori, la cinci și jumătate,
Pândind, să iasă, prin perdea,
O au văzut din cer pre ea.
(Mâhniri)

În *Cântare*, *Creion*, *Dor dur* etc. tânjirea după femeie ia diferite forme, ca în doinele de dragoste. Femeia este idealizată într-o statuie de lut, ori mai curând slăvită cu viersul psalmistului, căci, precum se știe, chiar textele sfinte sunt invadate de lucruri profane, erotice, de-ar fi să ne gândim numai la *Cântarea cântărilor* ce-și trimite ecourile în argheziana *Creion:*

Obrajii tăi mi-s dragi
Căci sunt curați ca lacul,
Prin care până-n fund,
Se vede-ntreg copacul.
Surâsul tău mi-i drag
Căci e ca piatra-n fund,
Spre care-noată albi
Pești lungi cu ochiu rotund.

Cu toate precauțiile luate, fata din *Lingoare* — nouă, originală variantă la *Sburătorul* heliadesc — s-a îmbolnăvit de dragoste, înțepată cu otrava din „spinul prins de crini și laur". Acum:

Fata zace-n pat bolnavă
Gingașă și somnoroasă
Ca pe-o tavă
De argint, o chiparoasă.

Este poate neindicată afirmația conform căreia Arghezi ar fi un „poet al smârcului", nu pentru că acest cuvânt trebuie ocolit întrucât îl privește pe autorul teribilelor pamflete, ci pentru că în *Flori de mucigai* metafora generală vrea să sugereze marea taină a vieții, alchimia energiilor biologice care nasc frumuseți mirifice acolo unde te aștepți mai puțin:

> „Desigur că norocul e nedrept, natura fiind esențial nedreaptă și înzestrată cu o facultate de privilegiu, într-adevăr revoltătoare. Fata zveltă, de o carnație fermecătoare, naltă și mlădie, cu coapsa plină și cu glezna desinată fin, își ridică liniștita căutătură albastră, umbrită de fulgul negrelor sprâncene, din coșul cu struguri către cumpărător. Cum ai putut să apari tu, frumusețe de mare aristocrație picturală, din tatăl tău flocos și urât ca un câine prost, și din mumă-ta monumental de monstruoasă? Prin întuneric nimerești zarul unde ajunge. Piersicii dau rod cât pumnul an de an vecinului meu, și eu aștept de zece ani o singură piersică în pomii mei stafidiți și sterpi. Nemulțumită să dea comori copilului care se naște, natura dă comori la întâmplare oamenilor fără zestre. O dorință devine fapt și realitate, ca și cum la porunca ei moleculele binelui și fertilului aleargă să se compuie într-o împrejurare". (*Scrieri*, vol. 21, p. 81-82).

Nu atât descoperirea frumuseților din lumea mahalelor — gest care avea să devină aproape un tic la cineaștii numiți neorealiști — cât mai cu seamă limbajul cvasiargotic în care acestea sunt cântate, a surprins enorm pe contemporanii poetului de acum aproape trei sferturi de veac. Câte un *mă*, un *fă, curvă-dulce, mă-ta, plod, spârc* etc., luate din acel folclor inefabil al lumii interlope, neexploatat încă, și puse pe portativul limbii cu iscusința unui compozitor de geniu, sau plăcerea sublimă a pictorului care eternizează pe pânzele sale bordeie periferice, fuste colorate și testemeluri pestrițe, ori pasiunea coregrafului pentru mișcările energice, mlădioase, a câte unui corp, pentru apele părului lung fluturând într-un dans apaș — formează secretul acestei poezii. Evident „zicerea“ se situează în registrul popular, dar tiparele artei înalte sunt neapărat ale maestrului. Regulile versului clasic sunt sparte, nu din necesități „simbolist-moderniste“ (Arghezi inovează profund, dar numai prin raport la tradiție și din nevoia de a exprima fondul unei poezii cu totul inedite), ci din pricina ritmului interior. Bunăoară, această erotică fugoasă, de at cuprins de febră, superb cavalină, în *Rada*:

Statuia ei de chihlimbar
Aș răstigni-o, ca un potcovar,
Mânza, la pământ,
Nechezând.

Vulgaritatea frustă alternează cu langoarea, cu îmbolnăvirea de „miresme“ și de „cântece“, fiind vorba — cum arăta Șerban Cioculescu — de „dorința unui deținut“, de delirul „înnobilat printr-o serie de metafore dintre cele mai neașteptate și mai frumoase din câte s-au făcut asupra dansului:

Spune-i să nu mai facă
Sălcii, nuferi și ape când joacă,
Și stoluri și grădini și catapetesme.
Sunt bolnav de miresme,
Sunt bolnav de cântece, mamă.
Adu-mi-o, să joace culcată și să geamă.

Tot așa apostrofele borfașului criminal și sublim, în *Tinca:*

Cine ți-a dezlegat părul cu miros de tutun?
Cine și-a scos cămașa, ciorapul?
Cine ți-a îngropat capul
Nebun,
În brațele lui noduroase, păroase,
Și te-a-nfrigurat până-n oase?
Tu n-ai voit să spui
Nimănui
Unde înnoptai,
Curvă dulce, cu mărgăritărel de mai!

În *Fătălăul* aflăm — în virtutea aceleiași extinderi a esteticii argheziene, de sorginte baudelaireană, dar cu efecte cel puțin tot pe atât de neașteptat populare, pe cât de rafinată e sursa — portretul unui Antinous de periferie bucureșteană:

Cu vreo câteva tuleie,
Mă tu semeni a femeie,
La sprânceană
Fetișcană,
Subsuoară
De fecioară.
Ai picioare
Domnișoare,
Coapsa lată
Adâncată,
Ca-n zuvelci
Doi zulufi cu doi cârcei
Două boabe de cercei
Deslipite de muiere.
Și — al dracului! — a miere
Și a tiparoase
Hoitul tău miroase.

O asemenea progenitură e pusă pe seama împreunării fabuloase, mitologice am zice, dintre un strigoi sau voievod, poate un Sburător, cu o trestie sau căprioară; la mijloc poate intra și amestecul Necuratului:

O fi fost mă-ta vioară,
Trestie sau căprioară
Și-o fi prins în pântec plod
De strigoi, de voievod.
Că din oamenii de rând
Nu te-ai zămislit nicicând
Dar anapoda și spârc,
Cine știe din ce smârc,
Morfolit de o copită
De făptură negrăită
Cu coarne de ghiață,
Cu coama de ceață,
Cu ugeri de omăt —
Iese așa fel de făt.

Fătălăul-androgin este însă, „fantele de Obor“, Rică din *Cântecele țigănești* ale lui Miron Radu Paraschivescu, venite după și în prelungirea *Florilor de mucigai*. A privi fenomenul cu gravitate pare nepotrivit:

Din atâta'mperechere și împreunare,
Tu ai ieșit tâlhar de drumul mare.
— Na! ține o țigare.

Pe maidan se joacă rişca, şi haimanalele cu nume colorate şi echivoce, ca mai târziu în *Groapa* lui Eugen Barbu, sunt puse să vorbească şi să se mişte ca pe scenă;

„—Nu se prinde! — strigară cei cu bei —
Te-am văzutără câteştrei!
Cum l-ai pornit! — „Măi!“
— „Să-i saie ochii?“— „Să-i!“

— „Se prinde! — hotărâră cei cu sici —
Dar, haide! Încă-o dată, dacă zici.
Îns-acu pe cinci lei, nu pe băncuţă...
Vrei, Piele-Lungă?“ — „Bine, Puţă!“
(Sici, bei)

Dialogul e urmat de relatare, însă într-un limbaj care divulgă („nuş-cum-mă-sa“) dacă nu apartenenţa la această lume a „povestitorului“, participarea afectivă la „acţiune“, plăcerea de a privi bătaia dintre puşlamale:

Sfrrr! Francul zvârlit de bobârnac în sus,
Lucind, până la cruci s-a dus —
Şi îl aşteaptă hoţii roată,
Să cadă-ntors pe partea lui jucată.

A doua oară, nu-ş cum mă-sa a căzut;
Că ceata s-a făcut, s-a desfăcut,
S-a învârtit, s-a rupt, s-a prins,
De s-a-nnodat din şase inşi un singur ins.
(Ibid.)

Păruiala este privită deci cu un ochi de estet. Ea este un splendid balet, făcut din vânzoleli de trupuri încordate. O întâlnim şi în bucata *La popice*. Primind lovitura în „maţe“, „scurtul“ „Sumesc mâneca şi scoase / Două braţe cu pulpele groase“, tatuate. Încleştarea are frumuseţile ei sportive, zmeieşti:

Se-nţepeni din umeri, din bărbie,
Spinarea piatră şi-o făcu. Ce-o fi să fie!
Sumesc mâneca şi scoase
Două braţe cu pulpele groase,
Scrise cu slove şi horbote albastre.
Dârdâia podina subt mesele noastre.
Ceasul se făcu înfricoşat.

Însă duelul nu are nici un fel de regulament şi, ca în *Ţiganiada;*

Scurtul l-a şi muşcat
De musteaţă
Şi a scuipat
Sânge din ea, cu mătreaţă.

Pui de găi — istoria unor hoți ucigași, dați în vileag de fata isteață — și *Ucigă-l toaca* — subiect de nuvelă fantastică — sunt, tot așa, filtrate liric în niște balade ale lumii interlope. De atâta spunere, în limbaj de mahala, seamănă cu niște parodii, dar sunt departe de așa ceva, pentru că burlescul trece în poezie în chipul cel mai subtil:

Toți chitiră să bage fata-n beci
Și să-i facă de ducă, așa, ca la berbeci,
Și să o puie pe jar.
Dar nu era bine să miroasă-n toiul nopții a grătar.
Mai bine, bucată cu bucată,
Să fie aruncată.

(Pui de găi)

Iuțindu-și caii către sat
Un țăran venea întârziat.
vânduse pe semne
Niște lemne
Tam-nisam, din goană,
Se ivi o cucoană,
Cucoană cu pălărie.
Pe-noptate, pe câmpie,
Ce putea să fie?
Arătare, stafie.
Ea șchiopăta, se poticnea stângace,
Ca o răgace.
Avea pantofi și fuste vestejite
Și parc-ar fi avut copite.

(Ucigă-l toaca)

În *Cina, Dimineața, Morții, Galere, Serenadă* etc. materia prozelor din *Poarta neagră* — închinată lumii din închisori — intră în elegii villoniene în care amestecul contrastant de sublim și abject duce gândul la un Dante modern ce nu mai are nevoie să coboare în adâncurile fumegoase ale Infernului, spre a privi de acolo condiția umană. Întins gol pe piatră, la morgă, cadavrul pușcăriașului, cu voia sau fără voia noastră, este una din înfățișările ei:

Departe de vatră și prins de boieri,
Departe de jalea mămuchii,
Pe trupu-i cu pete și peri
În cârduri sunt morți și păduchii.

Numai ochii sticloși ai mortului fulgeră o rază a frumuseții:

În ochii-i deschiși, o lumină,
A satului unde-i născut,
A câmpului unde iezii-a păscut,
A încremenit acolo străină.

(Ion Ion)

Situându-se în unghiul de privire al psihologului aplicat la estetică, Mihai Ralea — primul descoperitor al marei poezii argheziene, însă numai după apariția *Cuvintelor potrivite* — avea perfectă dreptate când afirma că în cazul creatorului psalmilor și al „florilor de mucigai“ este vorba de o „neputință funcțională“ a exprimării chiar. Într-adevăr, dacă înțelegem bine gândul subtilului comentator, mai ales în „tabletele“ sale — gen literar pe care l-a inventat anume — Arghezi dă toate semnele de a nu se putea exprima, ca să spunem așa, calm, potolit, cu o necesară detașare. Revolta, indignarea, uimirea, ironia teribilă, dorința arzătoare de a vărsa toată fierea de care-i este capabil condeiul în relatarea cutărui sau cutărui aspect din viața de toate zilele, îl determină să răsucească discursul spre blasfemie, domeniu în care a fost și va rămâne fără egal:

Pe tine cadavru spoit cu unsoare,
Te blestem să te-mpuți pe picioare.
Să-ți crească măduva, bogată și largă,
Umflată-n sofale, mutată pe targă.
Să nu se cunoască de frunte piciorul,
Rotund ca dovleacul, gingaș ca urciorul.
Oriunde cu zgârciuri ghicești mădulare,
Să simți că te arde puțin fiecare.
Un ochiu să se stângă și să se sugrume,
Clipind de-amăruntul, întors către lume.
Celalt să-ți rămâie holbat și deschis
Și rece-mpietrit ca-ntr-un vis.

(Blesteme)

De la romantism încoace, istoria literară și istoria societății ne-a obișnuit cu imaginea poetului albatros, căzut din înălțimi într-o lume comună, meschină, unde aripile-i prea vaste îl fac ridicol. Oamenii de rând înclină, cei mai mulți, să ia — uneori cu dreptate, în fond — în batjocură visarea; alții, mai puțini, să manifeste un fel de compasiune — tot pe atât de nepotrivită și jignitoare — față de însetații de azururi. Cu Arghezi se produce o resurecție a spiritului poetic ce se revendică, în mod egal, din Baudelaire și Eminescu, dar și din mai vechii Villon, Rabelais și Anton Pann. Ca Charlot, el poate vibra liric pe coarda cea mai gingașă a sufletului și în același timp poate batjocori ca la ușa cortului, superb, suveran. Conștiința argheziană reprezintă o îmbinare de forțe în așa fel constituite, încât în spațiul ei magnetic pot încăpea cerul și iadul, floarea și mocirla, suavitatea și abjecțiunea, cântecul sublim și sarcasmul împins la ultima limită. Echilibrul clasic, goethean, nu e de găsit, dar el poate fi presupus printr-o compensare a contrariilor, mereu dislocante, mișcătoare. Gérard de Nerval și Bacovia par niște învinși, neadaptați tragici, victorioși numai în planul spiritului. Rabelais și Arghezi îi răzbună. În calea torentului vieții comune, prozaice ei stau ca niște blocuri granitice care sperie spiritul burghez, fac insolența și prostia să se teamă, nu o dată.

Oglindă a realității și instrument de îndreptare a moravurilor rele, în concepția lui Arghezi, arta este în același timp un univers independent și puterea ei se manifestă cel mai adesea în transcenderea finalității „practice“ pe care i-am putea-o bănui la prima ochire. Lucrul s-a putut observa chiar din *Testament*. În *Hore*, *Inscripții*, *Copilărești* etc., în *Fabule* de asemeni~~,~~ — ca în strigăturile folclorice — satira subtilă se îmbină cu intenția ludică, jocul presupunând spontaneitatea spiritului, viața fremătătoare, frumusețea muncii, care se opun urâtului și răului. Dumnezeu însuși, făcând lumea, s-a jucat copilărește:

Ia o leacă, pune-o leacă,
Face oameni și lumină
Din puțin scuipat cu tină,
Și dintr-un aluat mai lung
Scoate luna ca din strung.
(Abece)

Poetul, la rându-i, imită jocul demiurgic:

Om în viață și târziu;
Tot am învățat să scriu.
Prins ca de-o copilărie,
Mâna se porni să scrie.
Mâzgălii cu tibișir
Lemnele din cimitir.
Făcui semne, cercuri, cruci,
Pe bordeie, pe uluci.
Se găsesc pe câte toate
Slovele mele culcate/
(Inscrtipția inscripțiilor)

nefiind în stare să deosebească exact între utilitate și gratuitate:

Nici acum nu știu s-aleg;
Meșteșug a fost, ori zbeg?
(Ibid.)

Lumina, din „ochii... profunzi / Deschiși cât zarea largă“, ai poetului, vede caricatura, dar în același timp o depășește:

Ascuns de toată lumea, de ochii mei profunzi,
Deschiși cât zarea largă, tu nu te mai ascunzi.
Mi te arăți pe față și fără de sfială,
Și-nzorzonat de teatru și strâmb în pielea goală.
N-a fost nerușinare să nu mi-o pui în față,
Nestingherit de calmul meu luciu clar de ghiață.

Prin spațiile mele înoți ca-n balta lină
Și-mi dai caricatură, pe când îți dau lumină,
Că-mi știi și însușirea din care ea purcede:
Lumina mea se uită la voi și nu vă vede.

(Inscripție pe oglinda mare)

Cei care afirmă că fabula s-a născut în anume epoci, ca un reflex în planul artei cuvântului, al oprimării sociale, din neputința adică a exprimării pe față a criticii, au și ei partea lor de dreptate. Însă ocara, blestemul, cârtirea — porniri firești ale omului — se cer spuse frumos, cu meșteșug anume. În acest sens e dată definiția fabulei, în versuri antonpannești:

Robul neputând, pe vremuri, să crâcnească, frânt în jug,
Fără ca să fie-n târguri spânzurat și pus pe rug,
Totuși fiindcă trebuința de-a cârti e omenească,
Cuteza, ascuns în pilde, ticluit să se rostească.
Strecurat-ntre durere, lege și fărădelege,
Pilda, fiecare după mintea lui o înțelege,
Încât, mai întortocheată în urzeala ei oleacă,
Nu mai ațâța stăpânul și-ncepea și lui să-i placă.
De altfel și chiar mustrarea ce i-o face înțeleptul
Vine mai frumos cârmită decât otova de-a dreptul.
Și se cade și blestemul, pentru cât mai mult folos,
A fi scris și spus frumos.

(Fabula)

Observația lui Mihai Ralea privitoare la modalitatea de expresie a liricii argheziene trebuie înțeleasă în contextul epocii. Într-o vreme când epica romanescă era în plină desfășurare, poetul *Florilor de mucigai* și al *Blestemelor* manifesta tendința de a reține din spectacolul vieții numai extremele. Tabletele sale pot fi tot atâtea idei de roman, concentrate într-o broderie verbală inimitabilă, cu totul specifică, de fapt o altă față, mai explicită, a poetului. Îndreptate violent împotriva Sodomei și Gomorei timpului, ele sunt totodată artă de esență pură. Prezentându-și *Tabletele de cronicar*, autorul ținea să sublinieze că pamfletul „e un gen literar jumătate actual și jumătate etern. Încape în el actualitatea cât Margareta în Faust". Scriind, pamfletarul se învârtește în jurul obiectului cu oarecare frumusețe de corb: între două zboruri circulare, ciupește, zgârie, înțeapă, rupe. Pamfletul se lucrează cu undreaua, cu peria de sârmă, cu răzătoarea sau cu fierăstrăul bijutierului; și uneori, în clipele supreme, cu uneltele măcelăriei". (*Lumea*, 1925). Există, de altfel, după Arghezi, o incontestabilă estetică a negării violente, a proferării înjurăturii și ocării:

> „Spiritul omului e mai repede negativist, decât afirmativ... Frazele care încep cu Nu! sună mai tare ca frazele începute cu subiectul ordonat, pus la locul lui gramatical, în genere explicative și oneste. «Nu-i adevărat!» place urechii și oarecum inteligenței. «La mulți ani!" și

«Să-ți fie de bine!», nu știu cum, interesează destul de slab. de unde și succesul de totdeauna al imprecației față de lauda și cea mai stilizată, Ce frumos sună «Ești un măgar!», comparativ cu «Omagiile mele!» Pretutindeni unde se strecoară bățul în roate, discursul grăit sau scris e mai energic. Înjurătura e profund negativă, și gâlceava, recte bătaia, îi stă omului mai bine. În loc de-o palmă, bine cârpită, muzicală și eventual repetată, îți închipi că dai o sărutare, două trei... E aproape inestetic..." (*Manual de morală practică*, vol. 22, pag. 88).

Icoane de lemn sunt, într-un fel, versiunea în proză a *Psalmilor*, prin proză înțelegând nu numai *forma* în care sunt scrise. Numai într-un fel, căci altminteri antimisticismul arghezian nu se poate demonstra pornind de aici, așa cum ireverența față de cler, la Creangă, nu arată un ateu. Bucățile de proză cuprinse sub acest titlu sunt amintirile fostului călugăr care a cunoscut de aproape o lume schimonosită, deformată grotesc prin îndepărtarea de natură, colcăind de răutăți, și de pofte lumești, plină de toate păcatele, urâtă la culme. Un părinte Valerian, păcătuind și nebăgând seamă, s-a îmbolnăvit de o boală venerică grețoasă și, ca să nu mai viseze „draci cu buzele roșii și țâțe", timp de patruzeci de ani își presară patul cu camfor și apă de colonie. (*Arhimandritul Valerian*). Un „doctor în teologie", confundat de neștiutori cu un doctor obișnuit, este chemat să consulte o femeie bolnavă, dar nu dă semne că ar cunoaște elementele anatomiei. (*Doctorul*). Un alt arhimandrit doarme îmbrăcat și încălțat mai mulți ani în șir, astfel încât medicul, venit să-i îngrijească piciorul fracturat, este nevoit să taie pantalonul și gheata ce făcuseră corp comun cu pielea și jegurile duhnitoare (*Tibia ruptă*). Invidioși pe alții mai norocoși decât ei, prelații înjură chiar în sfântul altar, ca mitropolitul Partenie la vederea unei mitre mai împodobită decât a sa:

„— A cui e mitra asta, mă? sfârși el acoperind cu palma creștetul unuia din dovlecii diamantini din altar.

Un episcop, grăbit să vadă mai repede urmarea, zise:

— A prea sfințitului Conon Băcăuanul.

— Mă c... în ea! răspunse mitropolitul Partenie".

(10 mai la Sfânta Mitropolie)

Deloc neinteresant este să ne închipuim că vorbele artribuite de Arghezi mitropolitului Partenie ar putea fi, eventual și în genere, chiar modul de a se exprima al scriitorului însuși. Cu infinită maliție, în stilul rețetelor de laborator (de care chimistul ucenic la fabrica de zahăr de la Chitila nu era străin) și al cărților de bucate, ni se explică tehnica preparării moaștelor:

„Pentru prepararea sfintelor moaște e nevoie de câteva instrumente: o menghină de dimensiune mică, un ferăstrăuaș chirugical, o piuliță de metal, cu pisălogul ei, un vas pentru topirea cerii și o tavă. Cu ajutorul acestora se procedează în chipul următor:

Sf. Moaște se strâng în menghină, pentru fixitate și acuratețå, iar cu fierăstrăul se taie de-a curmezișul o cât mai subțire parte dintr-însele. Se așează în piuliță și se zdrobește, până ce sfărâmiturile rămân de mărimea boabelor de grâu sau mai mărunte. În vasul pomenit se toarnă puțină apă sau puțin vin și deasupra se pune ceară galbenă sau migmă rămasă de la sfințiri de biserici. Totul se așează pe foc încet...“

etc.

(Cum se prepară sfintele moaște)

Fiind vorba totuși de niște ființe omenești, suavitățile nu lipsesc. Ele sunt însă repede acoperite de grotescul și caricatura atât de specific argheziene. Stând sub nucul din ograda mănăstirii, frații monahi intră în ghearele lui Priap, asistând la sbenguiala mâțelor printre crăcile copacului *(Vecernii)*, Pahomie, simțind într-însul „o putere neobișnuită și darul să facă, poate, minuni“, se hotărăște să se înalțe la cer de-a binelea. Însă, încredințându-se aripelor văzduhului, din clopotnița unde se urcase, „în loc s-o ia în sus, cuviosul Pahomie apucă în jos, către pământ“ (*Înălțarea părintelui Pahomie).* În mănăstire are loc un roman de genul lui *Dafnis și Chloe*, variantă a poeziei *Mâhniri*, de care am pomenit. Monahul Macarie, fecior, și monahia Epiharia, fecioară, au înnoptat, printr-o întâmplare, singuri, între pereții unei chilii. Bând cu inocență vin roșu — un „filtru“ mult mai real decât cel din *Tristan și Isolda* — s-au pomenit, curând, „cu nebunie învierșunați“, căutând să-l „ucidă pe cineva dintr-înșii (*Epiharia*).

Luată în totalitate, culegerea din *Poarta neagră* ar putea constitui numai foarte pe departe pendentul poetic al *Florilor de mucigai*. Închisoarea Văcăreștilor — cunoscută ziaristului inconformist și rebel — adăpostește forțat aceeași lume de borfași și găinari, în definitiv simpatici, odată cu țărani, cei mai mulți dintre ei nevinovați, bătuți cu cruzime de gardieni bestiali, de comisarii de poliție pentru care legile codului penal se aplică numai după „situația“ deținutului și după modul cum acesta știe „să miște din urechi“, scoțând la iveală arginții. Căci alături de hoții de rând, de țăranii ajunși aici de regulă în urma conflictelor cu proprietarii de pământ — cei mai mulți dintre aceștia victime ale trădărilor și manevrelor politice de culise — în pușcărie se pot vedea din când în când și „boieri“. Privită în acest mediu, specia devine deosebit de interesantă. Foștii miniștri, deputați și în genere oameni politici de marcă, bancheri, industriași, amestecați în matrapazlâcuri de tot felul, până la simplul „căpitan de bodegă“, colaboraționist pe timpul ocupației nemților, se bucură de un regim cu totul special în închisoare. Hainele de deținut au pe ei — de fapt și sunt — mai mult aspectul unor halate și pijamale de salon. În locul hârdăului cu lături oficial li se servesc mâncăruri aduse de acasă, beau vinuri alese și fumează țigările cele mai scumpe, primesc vizite oricând și chiar li se îngăduie vizite în familie. Pentru ei procesele de la Curtea Marțială sunt numai niște „comedii“, manevre abile de procedură și atât. La rechizitoriu, comisarul regal cere condamnarea la moarte — pură formalitate— , pentru ca la sentință., după masa și țuicile de la băcănia din colț, unde curtea „fraternizează“ cu deținuții, totul să se termine cu achitarea în regulă și chiar cu „strângeri cordiale de mâini, aproape îmbrățișări“.

Multe bucăți din această culegere (cum ar fi: *Sever Dumitru, Sergentul Răiculeanu, Procesul socialiștilor, Tecla Șvab* etc.) sunt pledoarii ardente împotriva abuzurilor și nedreptăților, adevărate documente de epocă, un fel de reportaje, mai „adevărate“ decât cele din *Icoane de lemn.* Închisoarea este însă „un laborator în care se pot urmări în amănunte, pe o suprafață de acțiune redusă la minimum, în borcane și eprubete, năzuințele curate și pasiunile din viața reputată slobodă“. Observarea caracterelor, făcută cu obișnuita metodă argheziană — aceea a alăturării contrastelor condiției umane — uimește din nou prin extraordinara putere de a proiecta viziuni, Mitică Lăutarul, de pildă, țiganul borfaș din bucata cu același titlu, este frate bun cu Fătălăul din *Flori de mucigai.* Fură ingenuu, din instinct, o cămașă sau o pereche de pantaloni de pe frânghie și recidivele lui sunt „mai mult pasionale decât tâlhărești“. Are apoi un dar muzical „dumnezeiesc“, deosebindu-se de profesioniștii obișnuiți „prin totala lui inconștiență artistică, de vițel naiv și de copac“. E capabil, atunci când gardienii îi sfărâmă scripca, să-și construiască instrumentul din te miri ce, cu briceagul, „ca vechii artiști, pe care vocația îi făcea ingineri și industriași, ca Leonardo da Vinci“, descoperind cu arta sa pe Wagner, inventând pe Beethoven și refăcând pe Gounod. Frumosul țigan este însă și un ins uman stăpânit de vicii oribile, contractate, fără îndoială, mai curând la închisoare și prezentate amănunțit de prozator, cu o pană care sperie și ochiul cel mai rezistent la insalubrități.

În descrierea abjecțiunilor — nu numai în această culegere, dar și în altele — Arghezi pune atâta consistență, încât ne vedem aproape incapabili să apreciem câtimea de artă la aceste confinii ale grețosului, ale scârboșeniilor, ale fetidului mai mult decât infernal. Mateiu Caragiale găsea o măsură, o echilibrare, posibilitatea dozării trivialului, a acoperirii și stingerii lui sub hlamida unui stil poetic somptuos. Arghezi, dimpotrivă, disecă urâțenia și degradarea umană cu o pasiune de bilog descins de pe o altă planetă. S-a vorbit de naturalism, dar de fapt e vorba de o depășire sensibilă a procedeelor legate de acest curent. Se vede de departe că poetul nu-și propune „studiul“ condiției omului în cadre pozitive. Urâțeniile îngrozitoare nu sunt lăsate ca în realitate — căci, după toate semnele, ele există — ci ridicate la un fel de scară cosmică, făcute diabolice și arătate cu degetul de profetul care prevestește pieirea prin ploaie de foc a Sodomei și Gomorei. Sarcasmul macedonskian din *Noaptea de noiembrie*, aruncat asupra „orașului de cârciumari“, devine în *Preludiul* de la *Poarta neagră* acuzație și blestem de Ezechil răzvrătit. Iată câteva șiruri caracteristice:

> „Orașule, pe care te iubesc, ce-ai să aduci tu țărilor unite laolaltă sub putredul tău prestigiu? Ce-ai să dai tu milioanelor de oameni care vin la tine ca la o cetate sfântă? Ce miruri porți în mânile tale de noroi, ca să le ungi sufletul și li-l întărești? [....] Au putut cei de o seamă cu mine, lucrători și canoniți ai ideii, să se lepede de prizonierul tău, să-l alunge dintre dânșii să-l blesteme și să-l bârfească; oraș al încercării și al neputinții, insulă de liliac și de mătrăgună, baltă stătătoare a purulenței, în care se îneacă din zbor și se fac leșuri păsările ce vin tinere pe deasupra apelor și de printre munți. Cloacă de nenufari!“

Mai cunoscute din toată această serie de scrieri ale lui Arghezi sunt *Tabletele din țara de Kuty*, apărute prima dată în volum în 1933, adevărată satiră swiftiană, cum s-a mai spus, a societății românești de acum 80 de ani. Arta pamfletului se dovedește cu atât mai durabilă cu cât — transportând totul într-o fabuloasă geografie exotică, asemeni celei explorată de Guliwer — imaginația se află încă mai la largul ei. Invenția epică este totuși săracă, îndeajuns de fragilă, și interesul scrierii cade din nou pe caracterologia caricaturală obișnuită la Arghezi. Chiar dacă astăzi interesează prea puțin — ca și în *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir — personajele și situațiile reale la care se referă, ele trebuie neapărat presupuse, deoarece verva pamfletarului se alimentează necontenit din observația socială. Simțul de ordine al unui primar din țara de Kuty, fost militar, se traduce într-un vast proiect urbanistic conform căruia edificiile publice urmau să fie sortate și parcate anume, după categorii și conform principiului „Toate lucrurile la locul lor“: „bisericile cu bisericile, grădinile cu grădinile. Statuile, adunate din toate părțile într-un parc al statuilor, și de asemenea canalizările și bulevardele, fiind mai lesne de îngrijit și administrat laolaltă decât separate“. etc. De infinită ironie este apoi descrierea sistemului de percepere a impozitelor la kuți:

> „Kutul era impus opt la sută la roșcove, doisprezece la sută la zmochine, optsprezece la sută la mandarine, douăzezi și doi la sută la banane. Primul impozit. Apoi adunam roșcovele cu zmochinele și, din total, mai luam douăzeci la sută; adunam bananele cu roșcovele și luam alți douăzeci la sută; adunam roșcovele cu bananele; adunam, rubricile între ele, câte două, o dată înainte, o dată dindărăt, o dată de la mijloc înainte, și la fiecare operație luam câte douăzeci la sută. E impozitul eminamente democratic, numit progresiv. Ca să-l socotim, am înființat atâtea percepții și agenții, încât am atins cifra ideală, numărul funcționarilor devenind egal cu numărul contribuabililor“.

Specialitatea lui Arghezi rămâne însă și aici portetul caricatural, teratologic mai bine spus, compus din acele elemente care dau fiorul monstruosului și descompunerii cărnurilor, ori ivirea de excrescente și diformități oribile ce duc gândul la decrepitudinea ultimă, de sfârșit de lume. Șocant este în acest sens portretul prezidentei „mișcări feministe“ din Țara de Kuty:

> „Costumul Prezidentei refuza orice constrângere a vârstei, supusă la noduri anatomice și varice, și se purta cu libertatea de ținută a unui cuier de din dos, care primește în grabă tot ce se anină de cârligele lui, servite de un picior cu labe. Kuic nu-și putea dezlipi judecățile de gheata cu crăpături, în care se revărsa lateral grăsimea tălpii ca icrele într-un pântec de crap culcat. Afară de reliefurile masive ale articulației, excrescente ca niște începuturi digitale noi, destinate să completeze metatarsul prelungit în interiorul călcăturii, confortabilă pentru un echilibru mai stabil, de pelican, picioarele sucite ale Prezidentei, rămase cu cincizeci de ani în urma obrazului, acoperit cu o glandă nazală erectilă și revărsată dintre sprâncene pe buze zâmbitoare, ca un lupus cu înmuguriri de conopidă, avea obezitatea chineză, cu fructul unui dovleac lățos în creștet, cu pălărie, ar fi crescut sufocat cu călcâiele într-un ghiveci“ etc.

Un portet în aceeași tehnică — urmuziană, am putea-o numi — prezintă pe savantul academician și rector al Universității Mya Lak:

> „E uzat și diformat ca un ambalaj de sac: urzeala cedează de jur împrejur. Adipozități diluate într-un material cu instabile coerențe. Cusătura picioarelor e scoborâtă la gambe, subsuorile deplasate la șolduri sunt ca la crapi, brațele și-au pierdut coltucele, și genunchii rotula; e otova și lins. Însuși craniul s-a modificat, ca pălăriile accidentate. Buze strânse ca gura pungii cu o sfoară cu capătul dezlânat, al unei țăcălii de câlț. Poartă ochleari simbolici: doi de zero“.

Zisul academician kut e literat, firește, și are o metodă de cercetare ca un regulament de poliție, un „grătar“ - o „grilă“, cum spunem, nici mai mult nici mai puțin, compus din „cinci mii șase sute optsprezece fire numărul unu, patrusprezece mii două sute opt numărul trei“ etc., cu ajutorul căruia „totul devine clar și geometric“. Elevii săi, destinați să devină profesori de liceu, „pricep cu grătarul, și ce nu se pricepe nu există“. A călătorit în Franța și de acolo s-a întors cu convingerea că frațujii vorbesc o limbă foarte apropiată de aceea a kuților: aceleași *mersi, bonjur, literatiur, iuniversité, librării* etc. Fi-va la mijloc vreo răfuială cu criticul Mihail Dragomirescu, după unele semne? Lucrul nu mai are acum nici o importanță. Importantă rămâne mișcarea spiritului arghezian și fenomenul transcederii artei în timp.

Partea cea mai solidă din pamfletele argheziene este culegerea cuprinsă sub titlul general de *Pravilă de morală practică,* bucăți publicate parțial între 1928-1929, în *Adevărul literar și artistic,* într-un volum apărut în 1946, și, recent, în volumele 20, 21, 22 din *Scrieri,* ediție definitivă. Contrastul urât-frumos e prezent aici poate mai mult ca oriunde. Ura împotriva trântorilor societății corupte de goana după aur atinge culmi neîntâlnite și o măsură a ei n-ar putea fi decât descrierea, cu o pană muiată în cea mai veninoasă fiere, a scabrosului viciu, îngrozitor, incredibil, grețos la ultimul grad, numit al *hiphorematofiliei.* (Lăsăm pe seama cititorului explicarea unui cuvânt ca acesta, din simplă decență. Va trebui să mai treacă o bună bucată de vreme spre a putea să ne dăm seama dacă nu cumva, în unele din paginile sale, Arghezi a trecut dincolo de hotarele artei, în hăurile cele mai de jos ale mizeriei umane. Deocamdată, citindu-le, spiritul nostru se înfioară, rămâne perplex, strivit parcă de spectacolul cascadelor de urdori, de lături și excremente vărsate ca într-o infernală hazna, posibilă totuși).

Altminteri, scriitorul face elogiul frumuseții, al vieții și al muncii unanime. Îi place mai cu seamă să trăiască printre contraste: în timp ce sapă cartofii și mătură ograda cu târnul, or spală grijuliu hârdăul din care se hrănesc și se adapă multele-i orătănii, poetul ascultă prin fereastra deschisă pe Beethoven. Morala lui, pe care o lasă scrisă urmașilor, este a unui Neagoe devenit Anton Pann. Între *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea* se află o povestire cu un turc care, pierzându-și măgarul, vine în geamie și roagă pe hoge să facă întrebare publică.

Drept aceea, Hogea propune ca după sfârșirea slujbei să rămână pe loc toți cei care consideră că n-au păcătuit împotriva lui Alah jucând cărți, mâncând carne de porc, bând vin, umblând cu femeile altora, și așa mai departe. Credincioșii se grăbesc însă care mai de care să plece și la urmă de tot, nu rămâne decât un biet turc prăpădit, urât și cocoșat, ca vai de dânsul, zicând că el nu făptuise nici unul din păcatele arătate. „Ia-l!“ zice Nastratin către cel ce-și pierduse animalul, „Iată măgarul tău!“. Cam în acelaș chip este formulată și morala lui Arghezi din *Pravilă:*

> „Ferește-te de acela care nu se îmbată, care nu curvăsărește, care nu joacă birlicul, care nu doarme prea mult și care îndură muncile fără murmure. Acela face unul din aceste trei lucruri: sau citește, sau gândește, sau se roagă — și aceste lucurui sunt funeste, dacă se propagă. Deschide peste drum de casa lui o bodegă“.
>
> (*Scrieri*, vol. 20, p. 13)

Moralistul este un Montaigne modern; iubește cărțile, dar nu este robul lor:

> „După ce ai învățat tot ce se cere, închide cartea și aruncă-o. Și gândește-te de ce ai fost supus unui program de studii riguros“.
>
> (*Ibid.*, p. 11)

În spiritul lui Rabelais, sau mai degrabă al lui Caragiale, se dă o definiție a... „aperitivului“ care:

> „... consacră majorități și unanimități succesive, ferește mintea de scaiul comparației și de păcatul deducției, permite unui popor să fie cuminte și felicitat în toate zilele de presa bună și în toate discursurile de oratori.“
>
> (*Ibid.*, p. 13)

În asemenea contexte, cuvântul *cinste* prilejuiește comentarii dintre cele mai subtile:

> „În politică se rostește cuvântul *cinste* cel mai des și fără ca nimeni să surâdă. S-ar părea că toată cinstea s-a concentrat în sânul partidelor, refugiu dulce al virtuților izgonit de aiurea . Cuvântul cinste se angrenează obișnuit cuvântului *muncă*, fiecare cuvânt din păreche salvându-l pe celălalt.“
>
> (*Ibid.*, p. 33)

Carieră bogată făcuse, după primul război, și cuvântul „idealist“:

> „De la război, primul mare război (n-ar mai fi fost!) încoace, lucrurile s-au schimbat. S-au fabricat și înmulțit idealiștii. E cu neputință să mai scapi de ei. Câte muște crezi că sunt în București? Foarte multe. Idealiști sunt cu mult mai mulți. Îl știau șarlatan: azi e idealist. Îl știai prost: azi e idealist. Îl știai meschin: azi e idealist. Admirabil miracol idealismul. Idealiștii din vremuri se ascund, sunt înfundați. În toate aspirațiile lor cade, cu o abundență de bălegar, idealismul, umblă toate picioarele. S-a rostit cuvântul ideal de către un măscărici și toată lume s-a prins de el și se ține“.

Privit cu toată luciditatea necesară, omul — arată Arghezi — este „un amestec de Bine și de Rău, de răutate și bunătate, de cinste și malonestitate, și nu face o sforțare ca să iasă din condițiile zilei neamestecat“. Teoriile despre Bine și despre Rău ele însesi sunt semnul unor stări de lucruri anormale, pentru că încep a avea loc „atunci când omul nu mai ară și nu mai însămânțează, când soarele nu-l mai găsește pe brazdă, ci în cuprinsul unui palat, neîndatorit muncilor istovitoare“. Aplecat o viață înteagă asupra mesei sale de lucru, el, Arghezi, nu are propriuzis sentimentul că muncește. Numele literar și l-a făcut buchisind noaptea, „cu brațele tremurând de oboseala pământului“; iar unui confrate tânăr, venit să-i ceară sprijin, îi dă aceste sfaturi de țăran ce robește din greu cu sapa:

> „Dezmeticește-te tinere! Pune mâinile la scule și umerii la corvezi. E sănătos și cinstit, și de lucru e destul. Spune-mi, după o lună de lucru aspru, dacă nu te vei simți mai bine și mai satisfăcut cu bătăturile din palmă. Atunci te voi chema eu la mine să ciocnim un ciocan de rachiu și, probabil, voi căuta să aflu încotro îți călătorește gândul, după ce trupul ți l-ai ostenit și înfrânt.“
>
> (*Ibid.*, vol. 21, p. 189)

Elogiul muncii, al muncii grele, făcută cu „dușmănie și cu nădejde“, necesară, purificatoare și de aceea frumoasă în gradul cel mai înalt, iată morala practică argheziană. Ea dă noblețe operei celui mai mare poet al secolului, în ciuda unor cuvinte — adevărate sau nu — care se mai aud pe ici pe colo relativ la viața omului. Arghezi mai propunea „o poveste de abecedar și teză de doctorat“, unde un croitor, pe patul de moarte fiind, lasă moștenire feciorilor săi sfatul: „Să nu uitați niciodată să faceți nod la ața de cusut...“ Atitudinea este aceea pe care am întâlnit-o și la țăranul Creangă, care și el — observând pe un orator limbut și inconcludent— povestea o istorie cu un cojocar ce nu avea spor la lucru fiindcă nu făcuse nod la ață. Spre deosebire de Creangă însă, țăranul modern Arghezi e un cârtitor amar, și umorul său se întoarce adesea în ocări și răutăți nemaiauzite, spuse nu o dată, cu cuvintele cele mai „spurcate“ pe care le are graiul muntean, experimentate de altfel, mai mult sau mai puțin întâmplător, de un Radu Popescu sau Ion Heliade Rădulescu, pe care poetul *Blestemelor* îi continuă genial.

Cârtirea țărănească cu gură rea o aflăm și în celebrul *Baroane*. Atitudinea antifascistă a scriitorului era mult mai veche, însă în pamfletul îndreptat împotriva lui Albert von Killinger, împuternicitul lui Hitler la București, ea capătă o virulență cu totul ieșită din comun. Procedarea satirică se bizuie, ca de obicei, pe portretul grotesc, executat cu mare scârbă, dar și cu un fel de satisfacție în același timp, cu plăcerea de a batjocori, alternând calmul prefăcut cu izbucnirile de furie. Adresarea directă, atacul la persoană, cum se spune, e de rigoare:

> „Ce semeț erai odinioară, dragul meu, de n-ai mai fi fost! Și ce mojic! Ce mitocan! ce bădăran!“

Fizicul de aspect porcin al *baronului* (devenit, atât de credibil, un „mojic", un „mitocan", un „bădăran") a început, la veștile proaste în legătură cu mersul războiului nemților, să tremure și să se degradeze:

> „Botul nu-ți mai e așa gros, fălcile ți-s mai puțin dolofane și ai început, Doamne, să și surâzi cu buzele alea groase, șterse de unsoare. Ceafa ți s-a mai tras, gușa s-a mai moderat, burta caută un relief mai apropiat de spinare. Nici părțile dindărăt nu mai sunt atât de expresiv dominante dedesubtul croielii scurte".

Țăranul din Gorj simte dintr-o dată că nu mai poate răbda neamțul „îndopat" cu bunurile lui: „nu-ți mai dam de nas și ți s-a părut că eram pus pe lume ca să slujesc mădularelor tale, burții, gușii, sacului și dăsagilor tăi!" Pe nesimțite, în chip cu totul natural, se produce acum fenomenul contragerii metaforei de la maximum de universalitate la minimum de particularitate, răfuiala țăranului cu baronul von Killinger având un caracter cu totul „personal", dar în același timp de o profundă semnificație generală, fiind vorba de înfruntarea dintre ocupanții hitleriști și poporul român. Fiindcă nedreptatea e mai mult decât evidentă, strigătoare la cer, argumentele de ordin politic-rațional sunt înlocuite cu cele de ordin estetic. Oprimatului i se pare o monstruozitate să fie adus a sluji „burții, gușii, sacului și dăsagilor", și ocările, ca la unii dintre cronicari, curg cu nemiluita, aruncate ca peste gard: „flămândule, roșcovanule, bobosatule, umflatule!" (calificativele drastice se înseriază gradat — din punctul de vedere al conținutului noțional — și ritmic, cu accentele egal departajate, vocativul românesc în *-le* permițând *auzirea* deosebit de clară a cuvintelor). La un moment dat, revoltatul arată că vorbește în numele poporului întreg, invitându-l pe baron să-și arate îndreptările, „hârtiile". Ale lui sunt „scrise pe cojoc" și glăsuiesc de Mihai, de Ștefan, de Țepeș și nu sunt pătate de „deste pline de sânge". Metafora satirică devine enormă, după această scurtă aluzie istorică, prin proiectarea geografică: „Picioarele tale se scăldau în Olt și mirosea până la Calafat, nobilă spurcăciune!"Nemții ocupanți sunt văzuți ca niște jivine grețoase, lepră a pământului cu mii de guri, lăsând în urmă mocirlă și bale, ca potopul de lăcuste din cronică:

> „Ți-ai pus pliscul cu zece mii de nări pe stânca izvoarelor mele și le-ai sorbit adânc și le-ai secat. Mocirlă și bale rămân după tine în munți și secetă galbenă pustie în șes."

Dintre romane — scrise, toate, după 1930, în plină epocă de înflorire a genului — numai *Lina* (tipărit în 1942) este o narațiune mai obiectivă. Mediul observat este acela cunoscut de poet în adolescență, pe vremea când lucra în calitate de ajutor de chimist la fabrica de zahăr de la Chitila. Eroina este, ca și Rada din *Flori de mucigai*, o florăreasă frumoasă, la care râvnesc boierii cu ochi lacomi. Împreună cu Ion Trestie — tânărul laborant cu care se va căsători și în care ghicim de îndată pe autor — și cu toți ceilalți muncitori din fabrică, ea se bucură de o simpatie neacoperită, în mijlocul acestei faune de afaceriști libidinoși, cu chipuri respingătoare. Lipsa de obiectivitate totală a romancierului, necesară și conștiută, pare a se justifica chiar din „Cuvântul înainte“, de unde aflăm că prozatorul are a se ocupa de „schimonosirea industrială“, când înființarea unei fabrici în țara noastră urmărea proliferara capitalurilor străine prin exploatarea mâinii de lucru ieftine. În afaceri sunt amestecați direct nu numai bancherii dar și oamenii politici, deputați, miniștri, până la gazetarul mărunt, „girantul responsabil“, „servitorul plătit cu o leafă de odăiaș“, cameleonic la culme, putând să fie, rând pe rând, „conservator pur, conservator democrat, liberal și disident cu un centimetru mai la stânga, spre stânga, cu zero trei «poporanist», plus trei la sută țărănist“etc. Pamfletarul iese la iveală în tot locul și caricarea personajelor negative se produce astfel inevitabil. Iată, ca un singur exemplu, portretul „colonizatorului“ Pisko, specie de lichea și slugă, pripășit în România pentru că nicăieri într-altă parte nu fusese în stare să facă avere. Cum era de așteptat, plastica teratologică a fizicului dă măsura posibilităților intelective ale personajului:

> „Și fizicul îi suferea de un mare defect. Îi lipsea din talpă adâncitura încovoiată dintre perina degetelor și coltucul călcâielor. Micul neajuns îi dezorganiza cumpăna și da mersului o crăcănare, picioarele căutând un umblet oblic pe apucate, pe o grosime șoldie a glesnei, ca și cum o natură ironică îi lipise labele de-a dreptul pe genunchi“.

Semnificativ, celelalte două romane *Ochii Maicii Domnului* (1934) și *Cimitirul Buna Vestire* (1936) sunt subintitulate, în ultima ediție, „poeme“. Într-adevăr, în primul, întreaga poveste de dragoste a Sabinei — o româncă însoțită liber cu un ofițer englez pe care îl întâlnise în Elveția — rămâne oarecum exterioară problematicii așa-zisului roman. În instanță ultimă, această problematică se concentrează asupra lui Vintilă Voinea, Tile, devenit cam de neașteptate personaj principal. El este fiul Sabinei. Pierzându-și mama la vârstă fragedă, eroul confundă amintirea celei care l- a născut cu puritatea fecioarei și se hotărăște să intre în mănăstire, simțindu-se ca un frate al lui Isus, căutând însingurarea, meditația, autoregăsirea. Avem în față o scriere simbolică, în care, poate cu drept cuvânt, Pompiliu Constantinescu — în studiul pe care îl consacră poetului (cu deținerea unor date biografice care nouă ne scapă deocamdată) — vedea proiecția unei autobiografii spirituale, Mai mult încă, exegetul făcea din acest roman punct de plecare în interpretarea întregii opere argheziene.

Cimitirul Buna Vestire, al doilea roman-poem arghezian, este o satiră feerică, vizionară am zice, inspirată din realitățile vremii și de așa numitul fenomen de la Maglavit: istoria unui cioban oltean care pretindea a fi comunicat realmente cu Dumnezeu și cu sfinții, o „minune“ dintre acelea care satisfac spiritele simple, materialist-bigote, cum auzim că se mai întâmplă și azi în cine știe ce locuri. Presa vremii și chiar oficialitatea au exploatat evenimentul în felurite chipuri. Eroul principal, Gulică, se străduiește în zadar să ia diplome universitare și fel de fel de doctorate academice. Prietenul său, ajuns ministru, cu care devine în cele din urmă și cumătru, abia dacă poate să-i ofere umilitorul și ciudatul post de intendent la cimitirul Buna Vestire. De aici încolo, povestirea capătă o turnură fantastică. Morții învie cu nemiluita și te poți întâlni cu dânșii pe toate drumurile. La început, câțiva sunt arestați de poliție dar sunt puși curând în libertate deoarece codul penal nu prevedea măsuri împotriva celor ce ies din morminte și tulbură liniștea publică. Viziunea e de apocalipsă, o invazie a morților, jumătate spectre, jumătate ființe în carne și oase, fiindcă unii dintre ei, înfometați, cer de mâncare și au fel de fel de pretenții care incomodează teribil pe cei propriu zis vii.

Unui moșier îi înviază socrul, și fantoma mortului e văzută noaptea la grajdul vitelor, ori pe la ferestrele casei, ciocănind sinistru și cerând să fie primită înăuntru. Chiar protectorul lui Gulică, ministrul, mort între timp, înviază și cere intendentului de la cimitir, protejatului său adică, permisiunea de a face o baie. Găsește prilejul de a-i comunica cu această ocazie că totuși numirea cumătrului într-un post universitar, s-ar mai putea aranja. Nu mai putea fi vorba însă de așa ceva, pentru că întregul edificiu social devenise acum un haos de nedescris. Slujitorii bisericii își vedeau socotelile date peste cap, căci după părerea lor învierea morților nu trebuia să aibe loc atât de devreme, în timpul vieții lor, spre a le sfărâma ierarhia și rosturile. Morții, înviații adică, au comportamente destul de bizare și unii dintre ei trebuiesc arestați pentru port ilicit de nume, precum un Mihail Kogălniceanu, C.A. Rosetti, Veniamim Costachi, un „golan“ fără o para chioară în pungă ce se dădea drept Alexandru cel Bun, precum și câțiva „șefi de bandă“ porecliți „Țepeș, Mihai și Ștefan“etc. Un acuzat „înviat“, adus în fața tribunalului, se dă drept Eminescu. „Înșelăciune vădită!“, decretează procurorul, în timp ce din sala de judecată Matei Basarab, sculat și el din morți și aflat în asistență, întrerupe dezbaterile și cere să fie judecat la rându-i: „Nu face parte din dosar, explică acuzatorul, și nici n-a fost strigat. Nu e în proces“.

În sfârșit, în această a doua parte a romanului, curat fantastică, lucrurile nu sunt deloc clare, și autorul pare mai curând a se complace în a bate câmpii în pură imaginație absurdă, fără un plan și un scop anume, lăsând la o parte unele, vizibile, superficiale însă în comparație cu opera pamfletarului, înțepături satirtice. Însă câtă forță vizionară — în chiar sensul satirei superioare — în modul cum omenirea, societatea vie, e pusă în fața morții! Câtă ironie la adresa textelor sacre care vorbesc de o absurdă, incomensurabilă, înviere a morților din toate veacurile! Logica pamfletului — căci tot romanul nu e decât un subtil pamflet — devine clară numai prin raportare la prima parte a cărții, unde oamenii sunt observați în viața lor obișnuită, nu mai puțin absurdă însă, în fond. Ca mai târziu, în cazul lui Hăgienuș din *Bietul Ioanide* al lui G. Călinescu, un ins — grijuliu cu aranjarea vieții de apoi — este nevoit, printr-un concurs de împrejurări să vândă terenul cumpărat în cimitir, mormântul crucea și monumentul sculptat gata, altuia ce crede a fi făcut o afacere bună, foarte fericit în consecință:

> „— Bună afacere, nu-i așa, domnule intendent? zise domnul Petcu. N-am mai pomenit așa pomană. Parc-ar fi un mormânt de furat. Pun să șteargă inscripția numaidecât și sâmbătă facem inaugurarea... E cea mai frumoasă zi din viața mea“. Gulică, reprezentând punctul de vedere al autorului, reflectează asupra zădărniciilor „proprietarilor de fericiri pământești“, în goană după ranguri și decorații, preparându-și cu mare grijă și viața lor de dincolo, fără a observa „că ființa lor jubiliară nu e mai mult decât un hoit și niște ciolane poticnite“.

Proze pur lirice aflăm în *Ce-ai cu mine, vântule?* (1937). Reflectiile lui Coco, papagalul (emblema revistei lui Arghezi și alter ego-ul său dialogal), cu ciocul lui mai mult „decorativ“, vechi de când lumea, putând scobori pe scara biologică „din melci“, sunt ale unui spectator al lumii preocupat de esențe. Scriitorul se înfioară în fața hârtiei albe, dorința lui este de a duce pe cobiliță apa din fântâna altuia în toată puritatea ei „plugarilor însetoșați“. Penița se apropie de coala imaculată cu mare sfială și numai la chemarea șoaptei venită de dincolo de condiția trecătoare a omului:

> „Foaia mea preacurată, porumbicul meu și al Sfântului Duh. Vino-mi să te păstrez cum ești și să mă uit la frumusețea ta nevinovată și liniștită, comoară! Și nu m-oi apropia cu pana de tine, ți-am jurat, ca să-ți turbur undele în zadar. Numai când m-o chema pe șoptite, graiul de care ascult, atunci o să-mi treacă pe fața ta întinsă gândul, ca un fluture adăpat, în plutire, cu bobul de rouă, furat oceanului, înainte de a se îneca în nesfârșirea lui“.
>
> *(Hârtie)*

Toate bucățile de aici sunt niște poeme în proză, nu însă în acea expresie vagă, cețoasă, pe care o comportă de obicei genul, ci cu aceași, obișnuită la Arghezi, precizie descriptivă amănunțită. Cea mai caracteristică se intitulează *Zburătorul*, bucată din care aflăm cum niște pescari scot din mare, înecat, un tânăr cu aripi de arhanghel, fără sex, o ființă „depășind cercul de subalternări și fatalități, care dau vârtejului omenesc neclintirea lui pe loc și-l robesc farmecului trist al apropierii“. Uimiți, oamenii au îngropat mortul — venit nu se știe de unde, căzut din înălțimile cerului ori ridicat din adâncurile oceanului — „dincolo de mare, într-un pământ alb“. În sfârșit, uneori „meșterul“ se dă afară pe sine din propriu-i atelier, semn că-i i-e frică de sofisticare:

> „Meștere, lasă dracului ciocanele, fierăstraiele, flacoanele, apele și uleiurile, și vino după mine în grădină, să te duc de guler și să te dau cu capul de copaci. În cuptorul dumitale o să torn zece găleți de apă, și ușa lăcătușeriei am s-o bat în scoabe.
>
> Ieși afară, meștere! Și uită-te-n jos! Și uită-te în sus“.
>
> *(Ieși afară!)*

LUCIAN BLAGA[1]

Începând cu Samuil Micu, Gheorghe Șincai și Petru Maior, continuând apoi cu Slavici, Coșbuc, Goga, Agârbiceanu, ardelenii au dat o cultură și o literatură mai curând pragmatice, moralizatoare, ori puse în serviciul nobil al cauzei naționale. Chiar „modernul" Rebreanu, venit ceva mai târziu — ca și alții de după el, unii aproape contemporani cu noi —, nu face numaidecât excepție de la această regulă. Ei sunt, de obicei, niște rurali și — fiecare la timpul său — nu cultivă „modernitatea" anume, inovațiile în artă trecând la dânșii pe planul al doilea, privite în orice caz cu rezerve. Imediat după război însă, cu Lucian Blaga, Ardealul produce, dintr-o dată, o poezie pură, ca s-o numim așa, „gratuită", de esență metafizică, prin care modernismul simbolist, presupus, este depășit în chip simțitor, arta cuvântului situându-se acum la confiniile expresionismului.

Însă ca și ceilalți transilvăneni — ba, dintr-o anumită perspectivă, chiar mai mult decât ei, — Blaga aduce în literatură „sufletul satului", folclorul, credințele populare, dar opera lui transcende ruralul contingent, poposind în mit și în preistorie, într-o Dacie arhaică, primitivă, mult mai imprecisă decât aceea a lui Eminescu, magică, ireală. Fenomenul se explică prin împrejurări biografice și social-culturale specifice momentului dezagregării statutului multinațional austro-ungar, după război, concomitent cu dezvoltarea filozofiilor iraționaliste postkantiene.

---

[1] LUCIAN BLAGA (n. 9 mai 1895 j. Alba; Lancrăm — m. 6 mai 1961, Cluj) era fiul preotului Isidor Blaga din satul Lancrăm, unde s-a născut și a copilărit, la 4 kilometri de târgul Sebeșului, orășel în care își face primele studii la o școală săsească, liceul terminându-l la Brașov, în 1914. Urmează apoi facultatea de teologie din Sibiu, și în 1917 pleacă la Universitatea din Viena, pentru studii filosofice, pe care le încheia în 1920 cu teza de doctorat *Kultur und Erkenntnis* (publicată în 1922). Mai înainte cu un an, în 1919, îi apăruse prima culegere de versuri, *Poemele luminii* (odată cu o plachetă de aforisme, *Pietre pentru templul meu*), elogios primită de critică și premiată de Academie. În 1921 participa, împreună cu Cezar Petrescu, Adrian Maniu, Gib Mihăescu și alții, la fundarea revistei *Gândirea* — la Cluj, mutată curând la București —, unde va colabora aproape permanent până în 1941, când scriitorul, neaprobând direcția profascistă a publicației, se va despărți de grupul gândirist. Aici își va publica mare parte din opera filozofică ce însumează în primul rând cunoscutele trilogii: I. *Trilogia cunoașterii: 1.*

Autobiografia formării omului, gânditorului și artistului este expusă — cu o simplitate fermecătoare, dezarmantă, aproape naivă pe alocuri, dar cele mai adesea plină de intensă poezie — în *Hronicul și cântecul vârstelor*. Ea nu diferă, cel puțin în aparență, de aceea a unor Slavici, Coșbuc sau Agârbiceanu, intelectuali ridicați din familii mic-burgheze, cu multă progenitură, cum se întâmplă în lumea învățătorilor și preoților de peste munți, cărturari din tată în fiu, harnici și entuziaști. Însă unul dintre numeroșii copii ai unui preot cam ciudat din satul Lancrăm, Lucian Blaga, avea, la 20 ani, capul plin de metafizică nemțească și o constituție psihologică cu totul aparte. Era tăcut și exploziv, în același timp, firav, delicat și plin de un vitalism exuberant, totodată, senzual și grav, deopotrivă. Prin Schiller, mai întâi — cum mărturisește —, apoi prin marii romantici și filozofii iraționaliști germani va căuta să descopere o lume și să construiască un sistem de gândire inițiatică, rotund conceput, poetic în instanță ultimă. Punctele de pornire se pot afla — după înseși indicațiile autorului — în intuiționismul lui Bergson, cu o sugestie venită, de altă parte, din Vasile Conta, poate din Eminescu, însă fundamentul îl constituie Lebensphilosophia germană a timpului. Nu-și are locul aici o expunere a filozofiei lui Blaga și ca atare ne limităm numai la câteva date absolut necesare pentru o mai adecvată înțelegere a poetului.

Sistemul, una dintre variantele lebensphilosofilor și morfologilor culturii inspirați de Nietzche, un Frobenius, Alois Riegl și mai cu seamă Spengler, este

---

Eonul dogmatic (1931); *2. Cunoașterea luciferică* (1933), *3. Cenzura transcendentă* (1934); II. *Trilogia culturii: 1. Orizont și stil* (1935); *2. Spațiul mioritic* (1936), *3. Geneza metaforei și sensul culturii* (1937); III. *Trilogia valorilor: 1. Știință și creație* (1942), *2. Gândire magică și religie* (1941-1942), *3. Artă și valoare* (1939) etc. A mai colaborat la *Cuvântul*, *Curentul*, *Darul vremii*, *Gând românesc*, *Luceafărul*, *Adevărul literar și artistic*, *Viața românească*, *Revista Fundațiilor Regale* și într-o serie de reviste străine, de specialitate, precum *Prager Presse* (Praga), *Glos Prawdy* (Varșovia), *Der Bund* (Berna), *Archiv für Geschichte der Philosophie* (Berlin). O bucată de vreme lucrează în diplomație, ca secretar de presă și consilier (Varșovia, Praga, Viena, Berna). Între 1937-1939 a fost și ministru ambasador la Lisabona. Cu doi ani mai înainte, în 1937, era ales membru al Academiei, iar din 1939 până în 1948 funcționează ca profesor la Universitatea din Cluj — mutată în anii războiului la Sibiu — unde i se înființează o catedră anume. După 1944, numai cu greu era primit să lucreze în cadrul Institutului de filozofie al Academiei, Filiala din Cluj, elaborând o serie de studii, între care cel mai important este *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, și făcând prețioase traduceri: *Faust* (1955), *Din lirica universală* (1957), *Opere* de Lessing (1958). Cu poezii noi n-a colaborat decât în ultima parte a vieții, la *Steaua* și *Contemporanul*. După *Poemele luminii*, volumul de debut din 1919, celelalte opere beletristice ale lui Lucian Blaga au apărut în următoarea ordine: *Pașii profetului* și misterul dramatic *Zamolxe* (1921), piesa *Tulburarea apelor* (1923), *În marea trecere* (versuri, 1924), *Daria*, *Învierea*, *Fapta* (piese de teatru, 1925), *Meșterul Manole* (piesă, 1927), *Lauda somnului* (versuri, 1929), *Cruciada copiilor* (piesă, 1930), *La cumpăna apelor* (versuri, 1933), *Avram Iancu* (piesă de teatru, 1934), *La curțile dorului* (versuri, 1938), *Nebănuitele trepte* (versuri, 1943), *Arca lui Noe* (piesă de teatru, 1944), *Discobolul* (culegere de aforisme, 1945). Între postume sunt de menționat: volumul *Poezii* (1962), piesa *Anton Pann* (1945, în revista *Teatrul*), *Hronicul și cântecul vârstelor* (1966) și o *Antologie, de cântece populare* (1968); *Luntrea lui Caron*, roman (1994).

fundamental iraționalist metafizic. Efortul platonician este evitat, și cunoașterea — dacă mai poate fi numită așa — are loc într-un domeniu trans-logic, prin *trăire*, înțeleasă ca act pur intuitiv, nesupus controlului rațiunii. Realitatea, viața, istoria se desfășoară în afara oricăror legi și cauzalități. Ea poate fi simțită și contemplată mai cu înlesnire de la punctul așa-zis al minus-cunoașterii. Altminteri, nu poate fi decât cel mult descrisă și clasificată, dar niciodată explicată în esența ei, căci Logosul se dovedește superior concretului pe care îl generează și dogma e mai tare decât silogismul. Absolutul, indemonstrabil — dar afirmat ca existent, prin simpla imposibilitate a negării lui —, se oferă sub forma miturilor și a simbolurilor, altfel spus, a metaforei. Tot ceea ce ne rămâne de făcut este nu să luminăm taina lumii — lucrul fiind cu neputință —, ci s-o sporim prin revelație, amplificând și proliferând mitul, prin *creație*, înțeleasă însă mai mult ca *act* dictat de inconștient. Datele misticismului creștin nu convin, firește, filozofului, și atunci el lărgește cadrele sistemului, printr-un fel de compromis, până la absorbirea totală a bisericii în timp și în spațiu, în păgânism și în natură, anistorismul fiind presupus. Un mit destinat să configureze principiul divin este acela al Marelui Anonim sau al Marelui Orb, care a generat lumea, însă nu printr-un act volitiv și rațional, la rându-i, ci printr-unul de frenație. De aceea, rezultatul, *diferențială divină*, nu este perfect, perfecțiunea rămânând mereu în starea potențială de increat.

Poetul arată a fi fost atras, încă din copilărie, de ceea ce rămâne imobil și neschimbat, de primitivitate și primordial. Petrecea mai multe ceasuri din zi în

---

BIBL.: *Opere*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, vol. 1, *Poezii antume;* vol. 2, *Poezii postume*, 1984; vol. 3, *Teatru*, 1986; vol. 4; *Teatru*, 1991; vol. 5; *Teatru*, 1993; vol. 6, *Hronicul și cântecul vârstelor*, ed. îngr. de Dorli Blaga, 1979; vol. 7, *Eseuri. Cultură și cunoaștere, Teză de doctorat, Zări și etape, Eseuri*, ediție îngr. de Dorli Blaga; vol. 8, *Opere*, ed. îngr. de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, 1983; vol. 9, ed. îngr. și studiu de Al. Tănase, *Trilogia culturii*, 1985; vol. 10, *Trilogia valorilor*, ed. îngr. de Dorli Blaga, studiu de Al. Tănase, 1987; vol. II, *Opere*, ed. îngr. de Dorli Blaga, studiu de Al. Tănase, *Trilogia cosmologică*, 1988; vol. 12, *Opere*, ed. îngr. de Dorli Blaga, *Gândirea românească în secolul al XVIII-lea*, 1995; toate cele 12 vol. au apărut la Ed. Minerva; *Scrieri alese*, vol. I-II, Antologie, prefață, indice cronologic și bibliografie de George Gană, Ed. Albatros, 1980; *Antologie de poezie populară*, ed. îngr. de George Ivașcu, EPL, 1966; *Corespondență*, ed. îngr., note și comentarii de Mircea Cenușă, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1989; *Luntrea lui Caron*, roman, ed. îngr. de Dorli Blaga, Ed. Humanitas, 1990; *Trilogia cunoașterii*, ed. Humanitas, 1994.

Aurora Alucăi, *Lucian Blaga. 1895-1961. Bibliografie*, Iași, f.e., 1979; Al. Andriescu, *Stil și limbaj*, Ed. Junimea, Iași, 1977; Ovidiu Cotruș, *Meditații critice*, Ed. Minerva, 1983; Ion Pop, *Lucian Blaga. Universul liric*, Ed. Cartea Rom., 1981, Liviu Rușu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Ibid., 1981; Eugen Teodoran, *Lucian Blaga — mitul poetic*, Ed. Facla, Timișoara, 1981; de același, Lucian *Blaga — mitul dramatic*, Ibid., 1985; Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, Ed. Sport-Turism, 1982, Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984; George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, 1976; Dumitru Stăniloaie, *Poziția d-lui Lucian Blaga față de creștinism*... Ed. Paideia, 1993; Ioan Bălu, *Viața lui Lucian Blaga*, Ed. Libra, 1995; Vasile Băncilă, *Lucian Blaga energie românească*, Ed. Marineasa, Timișoara, 1995; Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Lucian Blaga*, Ed. Excelsior, 1995.

rugăciune și era vrăjit de un peisaj arhaic, „unde orice schimbare se face fără îndoială numai în tipare din totdeauna, unde sigur că nimic nou nu se întâmplă niciodată, de vreme ce Dumnezeu i-a întors spatele ținându-l la adăpostul milostiv și prielnic al umbrei sale“ (*Hronicul și cântecul vârstelor*,p. 53), unde „zilele se urmau, reeditate întocmai, s-ar fi zis, ca trecute printr-un același inel invizibil al calendarului“ (*Ibid.*, p. 59). Nu este vorba deci de acea rezistență la înnoiri, de euforia statorniciei lucrurilor în forma lor veche, voioșia oamenilor din Moldova *Hanului Ancuței*, ci de sentimentul grav, nietzscheean, al mișcării în cerc închis, „eterna întoarcere a tuturor lucrurilor“ din *Also sprach Zarathustra*.

Societățile umane se dezvoltă în cicluri de asemeni închise și progresul istoric, în ultimă instanță, nu e de conceput. După Spengler și ceilalți morfologi ai culturii, Blaga pune și el contradicție între noțiunile de *cultură* și *civilizație*. Cea de a doua, înțeleasă ca sumă a dezvoltării tehnicilor, ar duce la dispariția celei dintâi, care constă din mituri, singura formă în care se manifestă sufletul unui popor, elanul său vital, altfel spus, „spațiul matrice“ sau „orizontul stilistic“, fixat odată pentru totdeauna, imuabil. Morfologii culturii, Frobenius, Riegl, Wörringer ori Spengler condiționau matricea stilistică a unui popor mai mult în funcție de spațiul înțeles ca peisaj. Blaga se desparte, cu oarecare mândrie, de ei, complică și, într-altfel, simplifică lucrurile, arătând că e vorba de un factor determinant mult mai profund, din planul „noologiei abisale“, dintr-o realitate „psiho-spirituală“, fixată în inconștientul care niciodată nu trădează.

„Idealismul“ lui Blaga merge atât de departe, încât filozoful poate gândi așezarea poporului indic la poalele Himalaiei, „care se-nalță atât de simbolic spre cer“, ca fiind determinată de „acest simț al nemărginirii“ caracteristic inzilor. Raționamentul e justificat apoi și în chipul următor: „Dacă se admite că mediul influențează sufletul unui popor, de ce n-am admite contrariul, că sunt popoare care și-au ales patria după sufletul lor?“ (*Zări și etape*, E.P.L., 1967, p. 71). Afirmațiile de acest gen se bazează pe observația că, în Ardeal, de pildă, românii și sașii dezvoltă culturi foarte diferite în unul și același spațiu geografic:

> „...În unul și același peisaj pot să coexiste suflete fixate inconștient asupra unor spații-matrice cu totul diferite. Un exemplu: de vreo opt sute de ani, saxonul din Ardeal, transplantat de undeva de pe malurile Rinului, își înalță în peisajul ardelenesc rosturile culturale și cetățenești, sobre și ca de piatră, în spiritul nealterat al spațiului său gotic, de ieri și de totdeauna. Sămânța permanentă a acestui duh, saxonul a adus-o cu sine de aiurea și o păstrează cufundată în râul sângelui său, precum aurul miraculos în matca legendarului fluviu. Iar alături, trecând legănat cu turmele pe lângă înaltele și negrele turnuri și cetăți care vorbesc despre un alt destin, ciobanul valah își slăvește din fluier, suind și coborând, spațiul său, care e numai al său.“

Cu tot „anistorismul“, sistemul filosofic blagian se cere discutat ca produs al unei anumite epoci, explicat, în fine, ca una din cheile de pătrundere în poezia și teatrul autorului. Din armonioasa și artificiala construcție, e necesar să fie reținute anume *intuiții* — care sunt mai mult ale poetului decât ale filozofului! —, nu străine, acestea din urmă, de adâncirea specificului național în cultură. Mai ales în sectorul *Trilogiei culturii* și cu deosebire în partea intitulată *Spațiul mioritic*, judecățile privitoare la psihologiile etnice și la specificul național, a manifestării sufletului popoarelor în artă, îndeosebi, sunt fine și pătrunzătoare, nu o dată inedite. Spațiul matrice românesc, numit și „spațiu mioritic“, s-a născut pe *plai*. El se configurează muzical prin naționala doină, care exprimă o melancolie „nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal, sau duioșia unui suflet, care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și scufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit.“ Observații asemănătoare, poetice, fără îndoială, dar potrivite bine ansamblurilor demonstrației, sunt făcute asupra arhitecturii, a poeziei populare și a celei culte etc. Însăși istoria românilor e privită de Blaga ca o mișcare ondulatorie în timp, de avansări și retrageri din câmpul evenimentelor, într-asta filozoful văzând chiar puterea de rezistență a nației și solidaritatea ei de-a lungul secolelor. Dat fiind că e vorba de manifestări profund organice, neconștiute și, deci, cu atât mai puternice, o pledoarie discretă în folosul justificării unității naționale pare că adie în paginile filozofului și poetului ardelean, alături cu admirația cuminte pentru înțelepciunea, iubirea de pitoresc și simțul măsurii, cumpătarea în toate, ce caracterizează poporul român. Deși se vede de departe că avem în față o nouă, subtilă si mult echilibrată variantă a teoriei raselor, cuvântul este evitat cu mare grijă și ideea că fiecare popor are dreptul de a trăi liber „sub stelele lui“ străbate ca un fir roșu întreaga ideologie blagiană. Aceasta l-a și făcut pe poet să condamne fascismul și să se despartă de grupul de la *Gândirea*, unde șovinismul rasist își făcea tot mai mult loc. Frumoasă, atrăgătoare prin „poezia“ ei, teoria spațiului mioritic nu este susținută de cantitatea de fapte ilustrative trebuitoare, adânc și minuțios analizate, fără a mai pune la socoteală faptul că filozoful refuză categoric acordarea întâietății factorilor de ordin material-istoric asupra celor de ordin spiritual-metafizic. Așa, de exemplu, a explica unitatea limbii române prin caracterul *organicului* ortodox, și diversitatea celei germane prin *deliberarea individuală protestantă* este îndeajuns de neconvingător. Gramaticii istorici explică fenomenul pe calea rațiunii faptelor, fără putință de tăgadă din partea cuiva. Dar apoi oare să fie întrutotul adevărat că saxonul transplantat a dezvoltat arhitectura gotică în Ardeal, timp de opt sute de ani, fără să fi avut strânse legături culturale, religioase, militare și economice cu locul său de baștină din valea Rinului? Bisericile și orașele cetăți din Ardeal, ale sașilor, în primul rând, nu se datoresc oare, măcar inițial, faptului că ele au aparținut clasei de feudali privilegiată cândva? Iar românul s-ar complace la nesfârșit să vieze cu turmele lui pe plai, să construiască pitic, nedurabil și fără geometrie? Blaga o crede și, conform teoriei lui, în ipoteza că un grup de români s-ar naște bunăoară în Argentina, fie și uitându-și limba, el ar continua să se comporte sufletește, dacă nu și în cultura materială, după spațiul matrice dat o dată pentru totdeauna, ineluctabil, ca o fatalitate. Iată numai câteva întrebări ce s-ar putea ridica.

Aceasta se întâmplă pentru că Blaga repudiază scientismul filozofic, deși, altminteri, omul de cultură era îndeajuns de instruit în domeniul fizicii și matematicilor. „Lamentabilă“ i se pare metafizicianului afirmația lui Einstein că existența se mărginește numai *la ceea ce se poate măsura (Despre conștiința filozofică*, 1947). Aprobă însă pe Ernst Mach — fizicianul criticat de Lenin în *Materialism și empiriocritism* —, care făcea sforțarea de a demonstra inexistența materiei. Lui Blaga i se mai părea că în filozofie rigoarea (el spune „rigiditatea“) socratică trebuie să dobândească „fluiditatea curgătoare a vieții“. Deosebirea dintre filozofie și artă stă după dânsul numai în faptul că problemele creatorului apar mai explicite în expunerea filozofică, în timp ce dincolo rămân în stare difuză.

În ciuda fluidității expunerii, a rotunjimii înlănțuirii argumentelor, sistemul blagian nu este decât o metafizică estetizată, gnosticism postkantian compensatoriu și frumoasă alchimie verbală, inițiatică, într-un cuvânt, pură metaforă, poezie deghizată în filozofie. Autorul însuși pune preț pe „magia cuvântului și efectele supreme ale graiului în care e oferită viziunea“, mai puțin deci pe puterea de convingere pe cale rațională, secată de metafore. Termenii metaforici abundă la Blaga, și nici un alt filozof nu l-ar mai putea relua, sistemul prezentându-se, închis, ca un vast poem, așa cum de fapt și trebuie receptat.

Cu atât mai puțin în poezie, pentru Blaga, miturile și magia cuvântului au un rol capital: „Născocesc motive mitice la fiece pas, fiindcă fără o gândire mitică nu ia ființă, din păcate sau din nefericire, nici o poezie. Nici chiar poezia socialistă.“ (*Poezii*, 1966, p. 478). Actul poetic este trăire demiurgică, involuntară însă, asemănătoare modului cum, creând lumea, se manifestă Marele Anonim:

> „Viața izbucnește în mine ca un murmur năvalnic de ape, parcă aș da spre o vară cât patru anotimpuri. Atari avânturi au darul să-mi apropie, prin contrast, gândul morții. În stări de exuberanță și turmentare, gândul neființei îmi este suportabil. El nu mă atinge decât cu melancolii de natură lirică, stinse ca subt surdină. Iar asemenea melancolii dau relief înseși stărilor mele de beatitudine... Cuvintele se ivesc în ritmul pasului, care cântă pe drumul bătut ca de os. Întorcându-mă acasă, îmi însemn versurile pe o foaie de hârtie, ca să nu pierd melodia, care a doua oară desigur nu mai poate să mă încerce la fel“ (*Ibid*).

Trăire, poezia se descătușează și curge absolut liberă de orice constrângeri, fie ele și de ordin prozodic (printre primii, la noi, Blaga va cultiva versul liber), ritmată de un flux interior al mișcării afective, a sentimentului ce tinde să se încorporeze în cuvinte. Poezia, în consecință, nu are a descifra taina lumii, ci, dimpotrivă, a o potența. Piesa de frontispiciu la *Poemele luminii*, și de fapt la întreaga operă a lui Blaga, este *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*:

> *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*
> Și nu ucid
> cu mintea tainele ce le-ntâlnesc
> în calea mea,
> în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
> Lumina altora
> sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
> în adâncimi de întuneric,
> dar eu,
> eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
> și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
> nu micșorează, ci tremurătoare
> mărește și mai tare taina nopții,
> așa îmbogățesc și eu întunecata zare
> cu largi fiori de sfânt mister,
> și tot ce-i ne-nțeles
> se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari.

Metafora luminii e văzută ca un impuls interior, primar și divin, „un strop din lumina creată în ziua dintâi“, asociată erosului universal:

> Lumina ce o simt năvălindu-mi
> în piept când te văd — minunato,
> e poate că ultimul strop
> din lumina creată în ziua dintâi.
> (*Lumina*)

Într-un pasaj precum cel de mai sus, nu sunt de loc excluse posibile ecouri din Nietzsche. Iată, spre exemplu, același motivul luminii într-un *Das Nachtlied*: „Licht bin ich: ach, dass ich Nacht ware! Aber dies ist meine Einsamkeit, dass ich von Licht umgürtet bin./ Ach, dass ich dunkel wäre und nächtig! Wie wollte ich an den Brüsten des Lichts saugen!/ Und euch selber wollte ich noch segnen, ihr kleinen Funkelsterne und Leuchtwürmer droben! un selig sein ob eurer Lichtgeschenke.“

În *Vreau să joc*! divinitatea își află lăcaș în poet sub forma valurilor de lumină. Pentru ca Dumnezeu să nu se simtă — în trecătorul lut omenesc — ca un „rob în temniță“, el se dăruiește jocului exuberant, dionisiac:

> O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!
> Să nu se simtă Dumnezeu
> în mine
> un rob în temniță încătușat.

În *Liniște*, lumina se materializează și se poate auzi „cum se izbesc de geamuri razele de lună“. Poetul pune urechea pe glii și aude bătaia inimii pământului (*Pământul*). El stă trântit în iarbă, se lasă sărutat de vântul primăvăratec, rupe mugurii cu dinții și comunică cu sevele tari, vegetale, unde „înfloresc potire grele de nectar“ (*Mugurii*). E vorba deci de un panteism exprimat printr-o extraordinară acuitate a simțurilor ce fac legătura directă cu organicul. Piesă reprezentativă este poezia *Gorunul*, specie de *Mai am un singur dor* și de *Miorița*:

Gorunule din margine de codru,
de ce mă-nvinge,
cu aripi moi atâta pace,
când zac în umrba ta
și mă dezmierzi cu fruntea-ți jucăușă?

O, cine știe? — Poate că
din trunchiul tău îmi vor ciopli
nu peste mult sicriul,
și liniștea
ce voi gusta-o între scândurile lui,
o simt pe semne de acum:
o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet —
și mut
ascult cum crește-n trupul tău sicriul,
sicriul meu,
cu fiecare clipă care trece,
gorunule din margine de codru.

Adept declarat al expresionismului, poetul cultivă imaginea „stihială“, silind elementele naturii să participe la trăirile interioare, „un fel de inversiune copernicană în artă: nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet“, cum spune Blaga într-un articol închinat picturii lui Van Gogh. Ochii iubitei sunt „izvorul din care tainic curge noaptea peste văi,/ și peste munți, și peste șesuri,/ acoperind pământul/ c-o mare de-ntuneric.“ De la poeții germani ai vremii, expresioniștii, care preiau experiența (în primul rând prin Ștefan George) simboliștilor francezi, dezvoltând-o într-un cadru nou, nu fără a-i acorda un puternic specific național*, ia mai cu seamă tehnica versului liber. Un model declarat este Arno Holz (1863-1929). Iată câteva versuri foarte înrudite cu cele ale lui Blaga, din aproape toate punctele de vedere:

Schönes, grünes, weiches
        Gras,
        Drin
        liege ich.
Inmitten goldgelber Butterblumen!
        über mir,

---

* Blaga însuși arată înrudirea expresioniștilor moderni cu manifestarea în artă a spiritului german mai vechi, de o pildă cu pictura lui Mathis Nithard Grüneward (1460-1528). (Cf. *Zări și etape*, *op. cit.*, pag. 75).

warm,
der Himmel:
Ein
weites, schütteres
lichtwühlig, lichtwogig,
lichtblendig,
zitterndes Weiss,
das mir die Augen langsam, ganz langsam
schliesst.

……

Nun
bin ich fern
von jeder Welt,
ein sanftes Rot erfült mich ganz,
und
deutlich... spüre ich... wie die Sonne
mir
durchs Blut rinnt.
Minutenlang.
Versunken alles. Nur noch ich.
Selig!
(*Mählich durchbrechende Sonne*)

Expresionistă este la Blaga și ceea ce am putea numi dezlănțuirea dionisiacă dintr-o poezie ca *Dați-mi un trup, voi, munților,* din ciclul *Pașii profetului.* Lutul este „slab" și „prea strâmt" pentru jocul năpraznic al sufletului, care cere încorporarea în elementele geologicului: „Dați-mi un trup,/ voi, munților,/ mărilor,/ dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!/ Pământule larg, fii trunchiul meu,/ fii pieptul acestei năpraznice inimi,/ prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc,/ fii amfora eului meu îndărătnic!"

Panteismul filozofului ia acum înfățișarea metaforei *implicite.* Zeul grec Pan este adoptat în spațiul traco-getic și asimilat Marelui Orb, bătrân, cu pleoapele de „cremene", asemenea magului eminescian din *Strigoii,* cu ochii închiși sub o pojghiță de calcar, „ca melcii peste iarnă". Bucuria lui este să descopere venirea primăverii pipăind cornițele moi ale mieilor. El este veșnicia, în timp, în spațiu, somnoroasă: „În juru-i peșterile cască somnoroase/ și i se mută-acum și lui căscatul./ Se-ntinde și își zice: „Picurii de rouă-s mari și calzi,/ cornițele mijesc,/ iar mugurii sunt plini./ Să fie primăvara?" (*Pan*). Poetul își cheamă prietenii să se bucure de bețiile toamnei, care nu sunt însă cele senine din oda horațiană epicureică sau din poezia lui Pillat ci (ecou din Rilke sau mai curând din Trakl) și ale morții, căci nu există o limită precisă între viața pământească și cea de dincolo, iar viața și moartea sunt numai cele două fețe ale devenirii cosmice:

Veniți lângă mine, tovarăși! E toamnă.
se coace
pelinul în boabe de struguri
și-n gușe de viperi veninul.

C-un chiot vreau astăzi să-nchin
în cinstea sălbatecei mele minuni, care pleacă
lăsându-mă singur,
cu plânsul,
cu voi,
și cu toamna.
……………………………………………………
Veniți lângă mine, tovarăși! Ca mâne-o să mor,
dar vă las moștenire
superbul meu craniu, din care să beți
pelin
când vi-e dor de viață,
și-otravă
când vreți să-mi urmați! — Veniți după mine, tovarăși!
(*Veniți după mine, tovarăși*)!

Iorga primea cu laude primul volum de versuri, *Poemele luminii*, ca pe un dar al Ardealului unit cu țara, „opera unui tânăr care întinde brațe de energie către tainele lumii“. A fost cea mai mare concesie pe care istoricul o făcea modernismului căci numaidecât *Pașii profetului* îi provoacă nemulțumiri. El declară că o asemenea poezie, „de profeți, de pustnici, de divinități de tot felul“, în care se poate suferi „de prea mult suflet“, scrisă în versuri albe, „pe frunze uscate de vie“, nu-i place. Deși colaborator al *Gândirii*“, Blaga va găsi mai mult aprecierea favorabilă a unor E. Lovinescu sau Tudor Vianu. Realitatea e că poezia sa depășește considerabil cadrele misticismului creștin și ancorează în păgânism. În subciclul *Versuri scrise pe frunze uscate de vie*, corpul și sufletul, binele și răul, creștinismul și păgânismul, divinul și satanicul intră în una și aceeași sinteză, flux al curgerii universale: ,,Trupul și sufletul, înaltul, îți sunt/ ca doi frați gemeni: se-aseamănă așa de mult că/ nu știi când e unul, când e altul“ (IV. *Misticul)* Strugurii roșii ai viței „par sânii goi/ ai toamnei, care se dezbracă rând pe rând de foi“ și care trebuie smulși și striviți pentru ca mustul lor să fie absorbit în „gura“ „bulgărilor de pământ“ (III. *Anacreon*). Gonit de *crucile sădite pe cărări*, de bisericile orașelor, de urbanism, devenit păgân în înțelesul *etimologic*, Pan s-a retras în peșterile munților. Nimfa ondinică răsare din papură cu „strai de broască-n păr“ și-și varsă „mlădie trupul gol în iarbă“ ca dintr-o amforă. Mișcarea ei „azvârle clipe dulci“ în sângele zeului, și tâmplele îi zvâcnesc „ca gușa unei leneșe șopârle/ ce se prăjește-n soare“ (*Moartea lui Pan, I. Pan către nimfă)*. Cioplindu-și fluier autohton, nu din trestie, ci din „nuia de soc“, Pan este însă trist auzind toaca de la mănăstirile din codri, întâlnind umbra lui Hristos pe cărările pădurii și descoperind că însuși paianjenul, singuru-i prieten, s-a creștinat, purtând pe spate semnul crucii *(Păianjenul, V)*.

Cu *În marea trecere* pătrundem tot mai mult în metafizica lui Blaga. Naturalismul expresionist se accentuează treptat și devine tristețe metafizică. În *Psalm* apare atitudinea argheziană față de divinitate:

> O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă,
> Dumnezeule, dar ce era să fac?
> Când eram copil mă jucam cu tine
> și-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie.
> Apoi sălbăticia mi-a crescut,
> cântările mi-au pierit,
> și fără să-mi fi fost vreodată aproape,
> te-am pierdut pentru totdeauna
> în țărână, în foc, în văzduh și pe ape.

„Încruntata întrebare“ nu persistă însă, pentru că poetul pare tot mai încredințat că Dumnezeu nu dorește nimic; „rotunjit în sine“, el nu cere nimic, „este muta, neclintita identitate“: „În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup/ ca de o haină pe care o lași în drum.“ *(Ibid)* *În marea trecere,* sufletul strigă prin păduri după copilărie:

> Nimic nu vrea să fie altfel decât este.
> Numai sângele meu strigă prin păduri
> După îndepărtata-i copilărie,
> ca un cerb bătrân
> după ciuta lui pierdută în moarte.

Poetul aspiră spre increat și reproșează mamei: „De ce m-ai trimis în lumină, Mamă,/ de ce m-ai trimis?“ (*Scrisoare*). El duce de mână prin păduri pe Marele Orb, și acesta tace, „pentru că-i e frică de cuvinte./ El tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă“ (*De mână cu Marele Orb*). El însuși, poetul, nu este „fiu al faptei“, și cântecul lui, „misticul rod, se rotunjește în altă parte“ *(Fiu al faptei nu sunt)*. Mișcarea heraclitiană a contrariilor este interpretată ca neclintire: „Orice ridicare a mâinii/ nu e decât o îndoială mai mult./ Durerile se cer/ spre taina joasă țărânii“ *(Heraclit lângă lac)*. Fiica pământului joacă peste gliile în adâncul cărora s-a scufundat biserica, ce nu se știe — atitudine maniheistă-bogomilistă! — dacă a slujit lui Dumnezeu ori Satanei:

> Sub gliile verzi o biserică este.
> Acum o mie de ani
> s-a scufundat în pământ.
> Șapte popi țin și azi
> liturghie în ea pentru dracu.
> E-la-la! Pentru dracu!

(Fiica pământului joacă)

Poetul cântă munca plugarului (*Pluguri*) și a lucrătorului (*Lucrătorul*) ce se irosește „în încordări mari de oțel" și e convins că „orice-ar spune prea mulții gureșii poeți" numai prin ei sunt scoase „găleţile de foc/ Din fântâni sfredelite în osia planetei". Însă munca nu apare, ca la Arghezi, ca acţiune menită evoluţiei progresive, înnobilatoare, a omului, ci mai mult ca o zvârcolire în circuit închis a materiei. Sufletul se păstrează mai intact în nemișcare și primitivitate:

> Copilo, pune-ți mânile pe genunchii mei.
> Eu cred că veșnicia s-a născut la sat.
> *(Sufletul satului)*

Virgilianismul bucolic, semn tradiționalist, nu e de aflat, și satul e considerat strict din unghiul quietudinii metafizice. Imaginile impun prin puterea cu care abstracțiile capătă corporalitate expresionistă:

> Aici se vindecă setea de mântuire,
> Și dacă ți-ai sângerat picioarele,
> te așezi pe un podmol de lut.
> Uite, e seară.
> Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi,
> ca un miros sfios de iarbă tăiată,
> ca o cădere de fum de streșini de paie,
> ca un joc de iezi pe morminte înalte.
> (*Ibid.*)

Cu *Lauda somnului* asistăm la o retragere totală în peisajul românesc definitiv spiritualizat. În somn, sângele „se trage înapoi în părinți", ca o maree, și poetul comunică cu spiritele strămoșilor: „Închis în cercul aceleiași vetre,/ fac schimb de taine cu strămoșii,/ norodul spălat de ape subt pietre./ Seara se-ntâmplă molcom să ascult/ în mine cum se tot revarsă poveștile sângelui uitat de mult./ Binecuvânt pâinea și luna./ Ziua trăiesc împrăștiat cu furtuna". (*Biografie*). Veacul i se pare poetului invadat de „mașinile subpământești", de „intercontinentale zvonuri electrice" și semnale care „se-ncrucișează albastre pe străzi". Profețiile se prăbușesc, și „undeva se trage la sorți cămașa învinsului", iar arhanghelii, veniți „să pedepsească orașul,/ s-au rătăcit prin baruri cu penele arse" (*Veac*). Limbajul e sibilinic, încifrat, poezia devine inițiere filozofică extatică, somn și pasivitate în fața spectacolului devenirii lumii: „Așează-ți în cruce/ gândul și mâinile./ Stelele curgând/ ne spală țărânile". (*Noapte extatică*). Somnul e acompaniat de muzica monadelor: „Noapte. Subt sfere, subt marile,/ monadele dorm.// // Mișcarea lor —lauda somnului." (*Perspectivă*). Ne aflăm în fața unui ermetism mai complicat poate decât cel al lui Barbu, care se diferențiază de tradiționalismul propriu-zis prin aceeași, continuă la Blaga, întrepătrundere a binelui cu răul, a păgânismului cu creștinismul, în una și aceeași sinteză. Într-un *Peisaj transcendent*, „Cocoși apocaliptici tot strigă,/ tot strigă prin sate românești“, și „Clopote sau poate sicriile/ cântă sub iarbă cu miile.“ Impresia e de apocalips subteran, văzut numai de poet, nu creștin biblic, ci total ateu și păgân. Sabia arhanghelului care păzește la poarta paradisului a devenit „un cuptor de zăpadă fără flăcări... Noaptea îngerii goi/ zgribulind se culcă în fân:/ vai mie, vai ție,/ păianjeni mulți au umplut apa vie,/ odată vor putrezi și îngerii sub glie.“ *(Paradis în destrămare)*. Folclorul e sondat în adâncuri, în subconștientul colectiv, dincolo de bine și de rău, și legenda lui Făt-Frumos răsturnată, în sensul că „fetele au îndrăgit balaurul“ și blestemă pe Sfântul Gheorghe venit să-l omoare:

Sfântule, mai departe nu te duce,
că toate fecioarele
în sate și pe livezi
te blestemă cu oase puse cruce
să ți se frângă sulița în solzii verzi,
aureola — cerc de aur
în fântâna de balaur —
să ți-o pierzi.

(Drumul sfântului)

O pasăre sfântă, „întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuși“, cum ne încredințează poetul, ar putea fi trecerea mitului biblic într-un duh al răului care planează peste acest sfârșit de lume, peste spaima noastră de enigme moarte“:

Fosfor cojit de pe vechi oseminte
ne pare lumina din ochii tăi verzi.
Ascultând revelații fără cuvinte
subt iarba cerului zborul ți-l pierzi.

(Pasărea sfântă)

Culegerile următoare, *La cumpăna apelor*, *La curțile dorului*, *Nebănuitele trepte*, aduc, cu mici variații, aceleași teme, tendința fiind acum către o versificație cvasifolclorică pe alocuri, ca în *Colindă*:

Doarme colo în poiată
pruncușor fără de tată.
Și măicuța, mama lui,
se tot plânge boului
c-a născut în Vifleim,
n-are scutece de in,
n-are apă, n-are fașă,
nici opaiț, nici nănașă.

ori spre armoniile prozodiei clasice, ca în poezia *Alean*, unde poetul se simte cuprins — ecou cervantesc? — de „neliniștea morii de vânt“, absorbit de o stea pierdută în azur:

De ceasuri, de zile veghez
pe-un galben liman portughez.
Cu zalele-alăturea drept,
cu mâinile cruce pe piept.
Doinind aș privi șapte ani
sub cerul cu miei lusitani.
De nu m-ar găsi unde sunt
neliniștea morii de vânt.
De nu aș pieri, supt de-un astru,
văzut-nevăzut în albastru.

Lăsând acum la o parte ideologia care îi sta la bază, în ce constă, privită mai îndeaproape, valoarea acestei poezii? Evident, așa cum însuși poetul a arătat-o, e vorba de o potențare a misterului lumii, menit să izbească inteligența imaginativă în punctele ei cele mai sensibile. Făpturile toate — păsările sub aripe, luna pe fața ei nevăzută, stanele de piatră, jivinele, munții — poartă, „de veacuri uitate“, o „semnătură cu cheie pierdută“, adevărate rune indescifrabile. Bănuiala este că lumea aparentă este manifestarea unei ordini ascunse, transcendente, cu care eventual poetul ar putea comunica. E vorba deci de aceleași corespondențe baudelairiene, de acea pădure de simboluri care ne privește, fără s-o știm, cu ochii familiari, ca o matcă în interiorul căreia ne mișcăm și pe care n-o putem înțelege și cuprinde cu privirea. Mijloacele sunt oarecum altele decât ale simboliștilor, care puneau accentul pe muzică, înainte de orice. Wagnerismul continuă a preocupa pe poeții de după Nietzsche, însă, odată cu Ștefan George, efuziunea muzicală începe a fi privită ca insuficientă. Accentul se pune acum pe viziune, pe trăirea intensă a misterului, prin crearea de mituri concurente, în marea și, de teamă, nemărturisita nădejde a miracolului. Însăși filozofia este revelație și, deci, cu atât mai mult poezia va pune temei pe magia cuvântului, va folosi imagini din practici obscure, exorciste.

Chiar proza cea mai curată, memorialistica din *Hronicul și cântecul vârstelor*, la Blaga, prilejuiește comentatorilor fervoare epigonică. Mama poetului devine o Urmutter, și cuvântul se scrie neapărat cu majusculă. O defecțiune în apariția întârziată a vorbirii copilului este interpretată în sensul păstrării Logosului în stare de increat. Bulboana de lângă moară, așezată pe pârâul ce traversează satul, cere în fiecare vară un suflet de copil. Un olar gușat și cu o înfățișare de „căpcăun“ scoate din mâinile sale forme de lut zvelte, ce parcă așteaptă numai să se sufle duh asupra lor. Un țăran ciudat, cu numele de Găman, se poate trasnforma în priculici. În undele unui lac de munte, fostă văgăună a unui balaur, mai trăiește o seminție de tritoni, „un fel de mici șopârle negre". Prepararea balmușului, în fumul stânii, este un „ritual al facerii". Într-un sat de munte, învățătorul este întreținut cu hrană de copiii ciobanilor, care-i depun pe pragul casei, instinctiv s-ar zice, vase de lut cu toate produsele laptelui. Natura muntoasă e o lume de vedenii:

> „Intram acum în pădurile de brad, seculare. mă minunam în fața brazilor: „ăștia-s jidovi, Tată!". Lichenele, ca niște bărbi albe, atârnau prin cetina uriașilor. Întrezăream, în stânga și-n dreapta, prin duiumul verdelui, pe sub brazi, mușchiul moale ca un așternut de perne, ferigele cu miros adormitor, bureții galbeni, ciupercile roșii, mânătărcile cât pânile. Sfărâmam între dinți acele de brad, ca să le strâng aroma în cerul gurii. Toate împreună alcătuiau pentru mine negândita, marea întâlnire cu Muntele... Muntele mai era firește și altceva. Muntele mai era ursul și mistrețul, ursul care, precum îmi închipuiam, putea să-ți iasă în cale la fiecare pas, ca să-ți întoarcă pielea din ceafă până peste față, și mistrețul albăstrui, mătăhălos, dar iute și cu colți aduși ca să ridice pământul în rât. Muntele mai era vipera cu semn pe frunte, ce stă la pândă, arămie printre pietrele bătute de soare, sau întunecată prin tufele de afin. Purtat de ochi și de închipuire, mă pătrundeam, cu și fără fabulație, prin toți porii, de vraja și de primejdia Muntelui."
>
> *(Op. cit., p. 56)*

Citind cu atenție un asemenea pasaj, ne dăm numaidecât seama că suntem departe de exuberanța lui Hogaș ori de epicureismul molcom, cinegetic, sadovenian.* Fără a da totuși spaime existențiale, peisajul montan la Blaga aduce fiorul misterului și al magiei. Săvârșirea unor vrăji este acum de așteptat. Ea are loc în poezie:

Lângă schit miezul nopții găsește
făpturi adormite-n picioare. Duhul mușchiului umed
umblă prin văgăuni.
Din răsărit vin fluturi cât buhele
să-și caute în focuri cenușa
La rădăcinile brazilor, lângă blestemul cucutelor,
ciobanul pune pământ
peste mieii uciși de puterile codrului.
Peste muche trecând
fetele stânilor — își freacă de lună umerii goi,
aventura lor se pătrunde suprafirească
din pulberea luminos stârnită din disc ca un roi.

---

* Recurgând la o comparație, simplificatoare ca toate comparațiile, am putea spune că în prezentarea naturii Sadoveanu este un impresionist din familia lui Monet și Manet, în timp ce Blaga este un *expresionist*. Extrem de caracteristic este ce însuși spune despre pictura lui Van Gogh: „În *Câmpul cu chiparoși*, cei doi copaci izbucnesc din pământ înălțându-se ca niște flăcări spre cer. Când spune „izbucnesc ca niște flăcări" — nu rostim simple comparații de natură poetică. Senzația izbucnirii și a flăcării ce pâlpâie o încerci aievea, privind tabloul. Lanul e nebun mișcat, nu de vânt, ci de o putere lăuntrică, de care par străbătute toate liniile". (Cf. *Zări și etape*, E.P.L., 1968).

Cai galbeni și-adună sarea vieții din ierburi,
Mocnind sub copaci Dumnezeu se face mai mic
să aibă loc ciupercile roșii
să crească sub spatele lui.
În sângele oilor noaptea pădurii e vis lung și greu.

Pe patru vânturi adânci
pătrunde somnul în fagi bătrâni.
Sub scut de stânci, undeva
un balaur cu ochii întorși spre steaua polară
visează lapte albastru furat din stâni.
(În munți)

Viziunea e mai curând plastică, însă fără nimic pozitiv, real, logic. Există un suflu misterios, nevăzut, dar permanent, puternic, sângele, somnul, un duh al pământului care trece prin oameni, prin ființe și lucruri, dilată sau contrage tabloul conform mișcării lui. Tainele capătă un fel de materialitate, devenind chiar printr-asta mai de nepătruns, ca și cum ideile-mume s-ar încarna în fața ochilor noștri, convingând nu pe calea raționalului, ci covârșind prin revelație. Imaginea se realizează prin absorbirea în plan intelectual înalt a stării de spirit primitive: miezul nopții poate fi noțiunea de timp, dar și mitologicul Miază Noapte, care, vizitând stâna, găsește „făpturi adormite-n picioare". Mușchiul umed are duh care umblă prin văgăuni, iar niște fluturi mari adunați în jurul focurilor sunt de fapt spirite în căutarea propriei lor cenușe. Fetele stânii pot fi ielele, de vreme ce se pot alungi suprafiresc până a-și freca umerii de lună, simbol al misterului erotic ridicat la scară cosmică. Dumnezeu, mocnind sub copaci, făcându-se mai mic, spre a îngădui ciupercilor să crească sub spatele lui, este Dumnezeul popular, uman, din povești și povestiri apocrife, dar și Marele Orb din filozofia lui Blaga. În fine, principiul malefic, balaurul, este reabilitat, căci el are ochii „întorși spre steaua polară" și visează „lapte albastru".

Superstiția, practica vrăjitorească, oferă poetului metafora insolită, expresionistă, și într-o poezie cum ar fi *Ursul cu crin*. După cum se știe, călcătura ursului e folosită în tratamentul empiric al lombago-ului. Poetul vede în urs un duh arhaic al pădurilor, venit pentru vindecarea bolilor de prin sate. Gest suav, o fată pune în brațele greoiului animal un crin. Apoi „bolnavii de oase din cele o mie de sate în cale-i s-aștern", și ursul îi calcă și „joacă, vorbe uitate spunând lângă umerii lor". Plecând către pădurile lui, „are-un mers larg, când purcede, ca de-mpărat":

Are-un mers larg, când purcede, ca de-mpărat.
Chihlimbar — miez galben — poartă subt fruntea-n apus.
Cu mâinile — în stânga și-n dreapta — pare că veșnic
și-ar împărți pădurile, ce le are în țara de sus.

Un mit este și bradul din *Cântecul bradului:*

> Subt ursa-mare, surpat de bureți,
> neatins de om, neajuns de ereți,
> bătrân, bătrân, în imperiul meu
> gardul bărbos străjuiește mereu.

Se înțelege, o asemenea poezie, ce se oferă de la sine, deloc industrioasă, amenință a deveni monotonă. De aceea, poetul caută mereu înnoirea expresiei. Chiar teatrul lui Blaga, variantă a poeziei, pare conceput în acest scop.

E greu de știut exact întrucât Lucian Blaga și-ar fi restructurat sistemul de gândire în ultimii ani ai vieții. În orice caz, în poeziile din ciclul postum, apărute în 1962, spiritul nu mai pare să copleșească cu totul materia prin coborârea transcendentului în real. Acum drumul pare invers: materia se spiritualizează prin bucuria vieții. Totul aduce laudă semințelor, germinației universale:

> Laudă semințelor, celor de față și-n veci tuturor!
> Un gând de puternică vară, un cer de înaltă lumină,
> s-ascunde în fiecare din ele, când dorm.
> Palpită în visul semințelor
> un foșnet de câmp și amiezi de grădină,
> un veac păduret,
> popoare de frunze
> și-un murmur de neam cântăreț.
>
> *(Mirabila sămânță)*

Cu toate că în cazul lui Blaga nu se poate vorbi de o distincție netă între creația mai veche și cea de după tăcerea impusă de comunism, în acest ciclu de poezii, apărut postum — dar compus, după toate aparențele, în continuarea *Nebănuitelor trepte,* începând cu anul 1943 —, schimbarea de atitudine se observă. În niște însemnări manuscrise, publicate de asemeni postum (v. *Poezii*, 1966, p. 476-478), poetul ține să pună în gardă pe interpret că „toate sensurile țin de domeniul unei sensibilități metafizice ce coboară în adânc și vine din adânc“, dar că ele „n-au confinii cu înțelegerea filozofică discursivă“. Pe de altă parte, cum însuși spune, noua poezie „se adâncește pe un plan mai organic și mai omenesc“. Chiar forma versului liber este părăsită treptat, dar cu păstrarea și chiar cu amplificarea modernității: „De la forma versului liber, în ritmuri abrupte, trec tot mai mult la forma clasică, căutând totuși să păstrez și să amplific modernitatea expresiei. Pe drumuri sub soare, sau pe cărări adumbrite, mă redau rostului meu ziditor.“ Stihuitorul simte în el latența poeziei, nu e decât organul prin care frumosul veșnic se lasă tradus în limba românească:

> Chiar și atunci când scriu stihuri originale,
> nu fac decât să tălmăcesc.
> Așa găsesc eu cu cale.

Numai astfel stihul are un temei
să se-mplinească și să fie floare.
Traduc întotdeauna. Traduc
în limba românească
un cântec pe care inima mea
mi-l spune, îngânat suav, în limba ei.
(Stihuitorul)

El continua să fie alesul, „cerbul cu stea în frunte“ care lunecă prin ceață și adulmecă „nu apropiatele, ci depărtatele zări“ *(Cerbul cu stea în frunte)*, sorbind din iezer cerul azuriu: „Din luciul albăstrui, precum e fierul,/ sorbind, cu grije-alege, parc-ar vrea/ să bea ușor, din apă, numai cerul“ (*Cerbul*). Însă acum trăirea, spiritualizarea e provocată și condiționată mai mult de mișcarea materiei, a vieții pulsând în cosmos:

Îngânând prin văi tăria
sună ramul, sună glia.
Focuri ard, albastre ruguri.
Pomii simt dureri de muguri.

Prinși de duhul înverzirii,
prin grădini ne-nsuflețim.
Pe măsura-nalt-a firii
gândul ni-l dezmărginim.
(Focuri de primăvară)

Din belșugul de verdeață,
Cărăbușul de aramă
vine din turnătoria
verii, să-l luăm, în seamă.

Zgomotos ca o reptilă
printre vreascuri se avântă,
să arate că-i din lumea
celor ce nu prea cuvântă.
(Cărăbușul de aramă)

Se înțelege, poezia lui Blaga este de o asemenea factură, încât pe temeiul ei, cu puțină sofistică, se poate susține orice. (Filozofia lui Nietzsche — pe care însă poetul român l-a scrutat cu un ochi foarte critic — de asemeni, poate fi luată în sprijinul oricărei teorii, cum spune Karl Jaspers: ateii, credincioșii, conservatorii, spiritele libere, fanaticii, anarhiștii etc. găsesc fiecare acolo argumentele lor). Un fapt însă rămâne evident: în ultimele sale creații, Blaga s-a apropiat cel mai mult de spiritul românesc, pe care însuși îl teoretiza în *Spațiul mioritic*. Apare acum acea molcomire echilibrată, sentimentul devenirii perpetue, permanența unui suflet cu respirații egale:

Pe drumuri ce îngână trăinicia,
amurg și ghindă, frunze roșii cad.
Ca un haiduc eu umblu prin legendă,
prin ciclul vremii molcom încheiat.

Miroase-a foi strivite în copite.
Prin crânguri trec cu calul pintenog.
Aud muntarițe cântând din tulnic,
tăiat, în vis, din corn de inorog.

(Drum de toamnă)

Ritmurile folclorice vin firesc să încorporeze sentimentele poetului cult:

Dulcele ce începu,
cântecul, l-auzi și tu?
Într-un lan pe un colnic
cântă singur un voinic.
Pe sub zările fierbinți
sună secera din zimți.

(Ceas de vară)

Privită în singularitatea ei însă, biografia spirituală a poetului este departe de calmul și seninătatea depline. În individ, pendularea între dionisiac și apolinic continuă să aibe loc, căci nici acum, la anii sfârșitului, Intelectul nu a istovit Demonicul, înțeles ca principiu al mișcării, al „faptei“. Cuvintele desprinse din convorbirile lui Goethe cu Eckermann: „Demoniacul e ceea ce nu se poate istovi cu intelectul și cu rațiunea. În firea mea nu e, dar îi sunt supus“ *(Daimonion, Oameni demonici)* i se potrivesc lui Blaga cel din poeziile erotice cuprinse în ciclul *Vară în noiembrie*, venit să completeze oarecum un gol în ansamblul creației lui. Poetul știe că nu e stea veșnică, ci numai „magmă terestră“, mărginită de „argilă“ *(Noaptea la mare)*, ajunsă în pragul „iernaticului Tusculum“. Erosul universal însă, „amintirile de vineri“, îl urmărește mereu, ca principiu al mișcării materiei și al faptei; la mijloc e de bănuit chiar o împrejurare biografică, o iubire târzie a poetului, dar purificată prin puterea artei:

Ard lumini ca sorii tineri
prin iernatic Tusculum.
Amintirile de vineri
mă-nsoțesc încă pe drum.

(Tusculum)

Frumusețea femeii este vioară aprinsă: „Viori sunt femeile,/ tremur în palme răsfrânt./ Le slăvesc și le cânt/ pentru sfârșitul de drum/ ce-l au pe pământ./ Lemn moale, lemn sfânt!/ Viori sunt femeile,/ vibrație fără cuvânt,/

viori aprinse sub arc/ în flăcări și fum“ *(Viori aprinse femeile)*. Lipsa iubitei în peisajul de la Gura Râului este ca o rană în natură: „Să mă mai duc la/ Bocca del-Rio,/ șovăi în drum, ori/ cât aș iubi-o.// Port încă-n gânduri/ mierea, mirajul,/ dar fără tine/ rană-i peisajul“ *(Bocca-del-Rio)*. Însă în același timp poetul este conștient că iubirea, venită ca o arșiță de iulie în noiembrie, „viscol de căldură“ și „fierbinte nea“, este dată lumii „ca vara sângelui să nu se piardă,/ ca vraja basmului mereu să ardă“ *(Vară în noiembrie)*. „Filozoful“ cenzurează simțurile omului, și iubirea devine începutul unui ciclu, primăvara vieții, în timp ce *cunoașterea* este sfârșitul, iarna. Strigătul nietzscheean se aude, ascuns într-o expresie ce amintește uneori de naivitățile văcăresciene; eterne sunt numai clipele care marchează întoarcerea:

A cunoaște. A iubi.
Încă-o dată, iar și iară,
a cunoaște-nseamnă iarnă,
a iubi e primăvară.
(Primăvară)

Piesa memorabilă a panerotismului blagian este *Cântecul spicelor*. Ajunse la capătul vieții, dar purtând în boabele lor coapte germenii renașterii, spicele din lan devin „fete-n văpaie“, îndrăgostite de secera lunii, „zeul din zare“, de care ar dori să fie tăiate, culcate pe spate în „arderea vântului“:

O vorbă-și trec spicele-fete-n văpaie:
secera lunii e numai lumină —
cum ar putea să ne taie
pe la genunchi, să ne culce pe spate, în arderea vântului?
Aceasta-i tristețea cea mare a spicelor,
că nu sunt tăiate de lună,
că numai de fierul pământului
li s-a menit să apună.

Simplă numai în aparență, o asemenea poezie nu e gustată integral decât de rafinați. Spiritele snobe ori epigonice par a fi atrase mai mult de poezia cețoasă din *Lauda somnului* — valoroasă desigur, dar nu superioară aceleia din ultimii ani, unde imaginile sunt mai frapante și unde nu tot ce se exprimă și place, eventual se simte, este și *înțeles* (în sensul etimologic al cuvântului).

Pentru rafinați este făcut și teatrul lui Blaga — exceptând ultima sa piesă, închinată evocării lui Anton Pann —, o altă față a poetului, în fond, chiar mai explicită și mai apropiată de concepția filozofului. Pe urmele lui Maeterlink și Ibsen, dar cu înlăturarea totală a oricărei intrigi concrete, personaje, caractere etc., Blaga compune un teatru de mituri, în manieră expresionistă, niște poeme dramatice în care se mișcă idei-metafore.

În *Zamolxe* avem de a face cu un „mister păgân“, menit a pune de acord vechea religie a traco-dacilor cu mitul filozofic blagian al Marelui Anonim: Învățăturile lui Zamolxe au izvorât dintr-o necesitate rațională, însă preoții lui le-au transformat în dogme, în taine de nedezlegat, prin care guvernează obștea, pusă să se prosterne în fața chipului cioplit al profetului retras acum în pustie. Când acesta revine printre oameni și dă semne de împotrivire față de dogmatizarea propriilor lui învățături, el este suprimat chiar de către cei ce-l divinizează. Situația este asemănătoare cu cea din poemul lui Ivan Karamazov — în cunoscutul roman al lui Dostoievscki —, când inchizitorul din Sevilla, întruchipare a demonicului, în sensul goetheean acceptat de Blaga, izgonește din cetate pe Iisus venit să tulbure ordinea instaurată. Sensul piesei este mistic-panteist, cu subînțelesul că mitul este superior rațiunii și mai puternic decât realitatea. Ca atare, poezia freneziei dionisiace este prezentă: la un vrăjitor se prezintă un cioban bolnav de... lună. *Ghebosul* — e numele unui personaj — crede că morții pe care-i îngroapă la rădăcina viței de vie trebuie să-i mulțumească, deoarece sângele lor se încălzește la soare „urcându-se în lăstari“. Zamolxe-Marele Orb-Pan înregistrează ciclurile din natură: „O frunză cade-n noapte,/ un veac se scurge-n mine;/ altă frunză cade-n noapte,/ alt veac se scurge-n mine“. Cioplitorul în piatră înfățișează atitudinea tracului: „El nu trăiește./ El *se* trăiește./ Putere smulsă din potirul uriașei firi,/ el n-are nici iubire pentru sine, nici iubire pentru alții./ Aici am înțeles că tot ce este — trebuie să fie“... „Aici că nu mai sunt împrejmuit de oameni, ci așa de mult în mijlocul naturii, încât mă mir căci nu am un mănunchi de mușchi pe cap în loc de păr — ca stâncile.“

Dată fiind integrarea organică a dacismului în ortodoxie, aceeași problemă este reluată, fără nici o dificultate, în *Tulburarea apelor,* cu un aparat dramatic mai complicat de astă dată. Suntem în veacul al XVI-lea, când un popă ardelean este „tulburat“ de farmecele trupești ale Nonei, o săsoaică reprezentantă a propagandei luterane printre români. Teza e cea cunoscută din filozofia stilurilor: spiritul germanic este individualist, și Luther predica liberul arbitru scoțând pe om de sub dominația bisericii spre a-l face „să reintre în camera sa“. Pentru moment, ortodoxismul preotului se clatină, părăsește construcția unei biserici, traduce catehismul luteran și e atras în același timp de alchimistul Wolf, simbol, desigur, al atitudinii luciferice. Harul divin însă coboară asupra lui în chipul unui Moșneag, care e Dumnezeu-Isus, ori un duh al pământului. Ațâțat de Nona, preotul pune foc bisericii, spre indignarea mulțimii și mulțumirea femeii demonice. Moșneagul-Dumnezeu se sacrifică și ia vina asupra lui, lăsându-se ucis de oameni, ca un eretic, fapt după care slujitorul bisericii se reconvertește, având revelația religiei lui „Isus pământul“.

În *Cruciada copiilor* se confruntă catolicismul militant pentru „statul lui Dumnezeu pe pământ“, reprezentat prin călugărul Teodul, și ortodoxismul organic, disprețuitor de măririle și puterile politice lumești, reprezentat prin starețul Ghenadie. Propaganda catolică în favoarea cruciadei nu prinde în cetatea de la Dunăre, spiritul autohton nefiind interesat a descoperi pe Dumnezeu la Sfântul Mormânt, ci în ceruri, prin moarte, ori în contopire cu pământul hărăzit acestui popor fatalist. Piese mai puțin semnificative, ca *Daria* sau *Fapta*, cu subiecte din lumea citadină contemporană, cearcă subconștientul prin intermediul freudismului, în primul caz, dezlănțuirea unei erotici refulate, în cel de al doilea, obsesia crimei, nu însă în vederea studiului psihopatologic, ci vizând același misticism neguros, suprapunere de fatalism și determinism fiziologic, pentru care personajele și acțiunile devin simple simboluri. Credințele populare obscure sunt reluate în „pantomima“ *Înviere* — dezvoltare în imagini terifice a superstițiilor în legătură cu strigoii, cu elemente din romantica neagră germană, din Bürger, de o pildă — și în *Arca lui Noe*, unde legendarul patriarh este ajutat în lupta lui împotriva diavolului de Dumnezeu-*Moșul*, povestea biblică devenind o localizare autohtonă.

Cât de mult este înclinat Blaga spre mitul și superstiția populară se poate constata și din simplul fapt că drama *Avram Iancu* —unde ar fi fost cu cale să trateze scenic fapte istorice, mai mult sau mai puțin reale, bazate pe documente — ne transpune în pură legendă, inventată de dânsul și adusă în consensul teoriei spațiului mioritic. Nici urmă de luare în considerare a contradicțiilor sociale care au adus la revoluția românilor din Ardeal. Forțele care se ciocnesc sunt spiritul păduratec românesc și cel occidental, urbanistic sau de pustă. Învins, eroul pare a avea o iluminare în nebunia sa și se retrage în codru, „lângă muma noastră“, spre a redeveni ce fusese, „pasăre“, poate duh: „Eu mă duc... mă duc unde stăpânește fiara și tăcerea... Aici e muntele! Aici am fost pasăre și m-am făcut om. Acu mă duc iar în pădure, — mă duc în pădure... Muma pădurii, muma noastră, acu mă fac iar pasăre.“

Cea mai interesantă, între toate lucrările dramatice ale lui Blaga, este *Meșterul Manole.* Tratând aceeași temă, inspirată din baladă, Octavian Goga dădea abia o piesă onorabilă cu caracter mai mult de salon: sculptorul Andrei Galea se îndrăgostește de Ana Brăneanu, tânăra soție a unui moșier ministeriabil, care la rându-i îl iubește cu patimă. Desfacerea căsătoriei nu e cu putință, și în calea celor doi se ridică tot felul de piedici. Artistul se eliberează însă de pasiunea sa eternizând-o pe Ana într-o operă sculpturală uimitoare, la vederea căreia femeia strigă ca într-o halucinație: „Zidul rău mă strânge!“ Motivul va fi reluat, mai târziu, în zilele noastre, și de Horia Lovinescu în *Moartea unui artist*, după mulți alții de altfel. Blaga e superior tuturor prin proiectarea ideii într-o atmosferă pe de-a întregul mitică și printr-o interpretare absolut proprie și originală a motivului.

În chip absolut, conform filozofiei lui Blaga, biserica ortodoxă ar fi organicitatea panică: natura, cerul și pământul românesc. Ceea ce construiește Manole, operă de arhitectură materială, act de turburare a organicului, întâmpină dificultăți. Calculele cifrice, măsurătorile în jurul unei machete etc. nu sunt suficiente, și ceea ce ziua se zidește noaptea se dărâmă. Pentru a naște opera de artă, este nevoie de intervenția factorului irațional, demonic, de har divin, dar și de apelul la satanic. Mai clar ca oriunde, se aplică aici ideea de demonism, așa cum o înțelege Blaga discutând spiritul lui Goethe. În același timp e pus cu mare putere în evidență ceea ce am numit maniheismul lui, idee conform căreia divinul și satanicul sunt cele două fețe ale uneia și aceleiași entități. „Goethe — scrie filozoful român, în *Daimonion* — găsește în demonie tot atâtea elemente cari sparg schema logică spinozistă: demonicul e irațional se aseamănă totuși cu pronia cerească, trăiește din și prin contradicții, e arbitrar și se complace în imposibil." În același timp, el „nu e divin, căci pare irațional; nici omenesc nu e, căci n-are intelect, nici drăcesc, căci e binefăcător... Se aseamănă cu hazardul, căci nu are nici o consecvență; se aseamănă cu providența, fiindcă îngăduie să se întrevadă o legătură de fapte."

În demonie, Manole trebuie să asculte de sfaturile starețului Bugomil (numele este revelator în sensul ideii de mai sus), care-i spune că biserica nu se va putea ridica fără ritualul magic al îngropării în zid a unei ființe iubite. Firește, este vorba de simbolul sacrificiului suprem în edificarea operei, și Manole înțelege de la început că alegerea va cădea asupra celui care „mai tare va iubi", adică asupra sa. Mira însăși, iubita meșterului pare a fi pătrunsă de această fatalitate când se adresează zidarilor: „Bună dimineața, doisprezece ucigași!" Meșterii, care simbolizează la rându-le, apostolii lui Iisus, sunt cuprinși de o furie constructivă pe jumătate divină, pe jumătate drăcească. Isus-Manole este interpretat demonic, în spiritul lui Hans Hartmann, bunăoară (din *Dämonische und die Ethic,* 1923, operă comentată favorabil de Blaga), când este pus să exclame: „Aprindeți pădurile, să se vadă de departe că aici treisprezece draci clădesc o biserică lui Christos!" Când edificiul e gata, frenezia artistului se întoarce în sensul distrugerii, și el se repede cu uneltele să dărâme biserica. Mulțimea însă îl înlătură, semn că opera, odată săvârșită, îi aparține ca un bun intrat în spiritualitatea ei organică.

Remarcabile sunt mai cu seamă viziunile poetului. Tirada lui Manole, cuprins de mirajul și necesitatea creației este un poem de adânci implicații:

> Înăuntru un gol se deschide — mâhnire fără întrebări.
> Deasupra întuneric se deschide — deznădejdea nesfârșitelor încercări.
> Mi se mistuie somnul și sângele.
> O, ar trebui să-nchid ochii, dar pleoapele de lume mă despart.
> Lăuntric un demon strigă: clădește!
> Pământul se împotrivește,

și-mi strigă: jertfește!
Ah, Doamne, totul e încă neîntrupat.

Jos apele se răscoală împotriva pietrelor reci.
Sus stihiile se ridică împotriva legii de veci.
În adânc vifore prind să necheze.
Nici o încercare nu vrea să-nceteze.
Visul s-a tot depărtat.
spre veșnicul niciodat.

Mira stă dreaptă pe trupul lui Găman, care doarme în convulsii (în *Hronicul și cântecul vârstelor* se povestește despre un „ciudat sătean“, cu numele de Găman, de care copiii se temeau „ca de o ființă cu legături prin tărâmuri demonice“), un fel de Erdgeist ce se cutremură la ivirea lucrurilor nefirești, și se adresează lui Manole:

> „Asta n-ar fi pricină de griji (ca turla bisericii să devină „sabie“ între meșter și femeia iubită, n.n.) — dar s-ar putea întâmpla într-o zi pe ea s-o numești Mira, iar pe mine biserica ta. Și zăpăceala ar fi cumplită. Ha, ha!“

Poetic vorbesc și meșterii. *Al 11-lea* declară că s-a îmbolnăvit de dorul construcției: „Suntem bolnavi de ea. O simțim în văzduh ca o mătase. Nu e nicăieri, și totuși dorul de ea e în noi ca un dor de casă.“ *Al patrulea* vorbește platonician, zicând că a văzut: „copii ca melcii, copii care au ieșit fără oase din *stratul mumelor*. Și copiii au început să mănânce var de zid, au căpătat oase sănătoase și s-au întărit ca pomii tineri.“ Al cincilea visează... fete (aluzie la complexul freudian în creație) și cel de Al șaptelea îi dă replica următoare: „Vrabia cânepă visează. Tu visezi tot fete./ Clopotul fată,/ Tufele fete./ Funiile plete,/ Iarba păr./ Stele ochi./ Toată lumea fată-mprăștiată./ Și încă ce fată! Domniță curată!“ Zămislirea frumuseții este blestem și durere. Din nou Manole e cuprins de damnațiune:

„Ce e munca, ce sunt mâinile? Ce e iubirea, suferința și moartea noastră? Înalte și tu părinte Bugomile, rugați-vă să nu se mai sălășluiască în nimenea patima clădirei ca în Meșterul Manole cel de cumplită amintire. Că patima aceasta coborâtă de cineva în om e foc, ce mistuie preajma și purtător. Și e pedeapsă, și e blestem... Doamne, pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumuseți?“

În sfârșit, pline de implicații poetice, ajutând înțelegerea întregii opere, sunt aforismele lui Blaga. Mai întâi chiar definiția aforismului, formulată de poetul însuși, în *Demoniacul ca fatalitate* (*Daimonion*):

> „Un aforism trăiește prin belșugul de clar-obscur de gânduri pe care le implică fără a le exprima... Întocmai ca o poezie, cu farmecul alungat între rânduri, un aforism rezistă și se recomandă mai mult prin ce ascunde, decât prin ceea ce spune de-a dreptul. Aforismul e ca un salt intelectual cu curba numai parțial vizibilă. Restul traiectoriei trebuie ghicit.“

Desprindem câteva exemple din *Pietre pentru templul meu.* De pildă atracția spiritului către indemonstrabil:

> „Deseori ținem la o credință nu pentru că ea ne apare cert demonstrată, ci fiindcă nu ni s-a demonstrat contrariul ei.“

Despre mister:

> „Pentru cei mai mulți oameni „misteriosul“ devine „natural“, nu fiindcă parvin să-l înțeleagă, ci fiindcă se obișnuiesc cu el.“

*

> Câteodată datoria noastră în fața unui mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult, încât să-l prefacem într-un mister și mai mare.“

Despre dramatismul cunoașterii umane:

> „Crezul zilelor noastre nu mai începe cu conștientul „cred“, nici cu scepticul „nu cred“, ci cu tragicul „vreau să cred“.

După Blaga, cele mai multe sofisme „nasc nu din lipsă de logică, ci din prea multă logică“. Marele viciu al logicii este că ea „crede că însăși realitatea e de natură logică. Dacă întâlnești ceva ce nu se poate înțelege în chip logic, ea va susține că acest ceva nu există, ci e numai aparență.“ În cugetările lui Blaga aflăm și o definiție sui-generis a absurdului: există un absurd izvorât dintr-un „neajuns al inteligenței ca atare, adică în prostie“, și un altul izvorât „dintr-o anumită concepție despre lucruri, viață, lume — căci orice concepție duce în ultima ei consecvență la absurdități, fiindcă orice concepție e de la început exagerarea unei idei, *hipertrofia unei idei*“. Filosoful nu respinge întotdeauna prejudecățile, fiindcă „adevărata energie morală a cuiva o putem cunoaște și din tăria cu care ține la niște *prejudecăți*“. În sfârșit, „o idee poate fi mare fără ca să fie adevărată.“

În fond, într-alt chip luând lucrurile, filozoful Blaga, dialectician profund, poate fi privit ca unul dintre cei mai pătrunzători raționaliști. Întregul său sistem este construit cu o rigoare logică ireproșabilă, și viziunile poetice, de loc produse ale unei stări onirice, cum cred unii, provin dintr-un efort conștient, direcționat în vederea configurării miturilor. Urmele lăsate în nisip de pașii ultimilor lucrători după închiderea piramidei înfioară prin misterul omenesc păstrat în ele, mai mult chiar decât însuși măreţul edificiu în care se află mormântul faraonului. Cuprins de marele mister, filozoful care cunoaște adânc toate sistemele a ajuns numai să se îndoiască de puterea însăși a logicii și a rațiunii. Instinctul, în înțeles cosmic, pare mai puternic decât gândirea și s-ar putea ca chiar gândirea umană să fie o formă de manifestare a instinctului universal, acea forță misterioasă care face mugurul să răzbească printre pietre, prin scoarța copacului și împinge găina să încălzească sub aripile ei niște bucăți de var. Unul dintre aforisme ar putea servi ca îndreptar absolut în interpretarea operei filozofului poet:

> „Unii cugetători, care aspiră să pătrundă până în ființa însăși a realității, își aseamănă inspirațiile și clarviziunile cu fenomenul minunat al instinctului. Simpatia misterioasă, prin care ei încearcă să pătrundă tainele existenței, ar fi un fel de instinct. Știm că instinctul are certitudini uluitoare, dar tot atât de uimitoare sunt și rătăcirile în care el cade. Oare cutare filosof, care-și clocește *absolutul* sau *oul cosmic*, nu seamănă cu găina care clocește niște bucăți de var?“

Cu trecerea anilor, opera lui Lucian Blaga ne apare din ce în ce mai mult ca o însumare a spiritului românesc în devenirea lui istorică, semn ce marchează Unirea cea Mare din 1918, apărut în deceniile 3 și 4. Ni se pare firesc a fi venit de la un transilvănean, de acolo de unde ne sunt obârșiile. În succinta noastră expunere, fatalmente lacunară, croită pe potriva unei istorii generale — atât, nici mai mult, dar nici mai puțin, sperăm — am încercat să o situăm în raport cu vechiul umanism, cu Dimitrie Cantemir, dar și cu Eminescu, cu Goga, cu Arghezi, cu Nicolae Iorga (ar fi fost poate necesară și o referire la... pârvanism). Este semnificativ faptul că autorul ei pare a fi „prizat“ mai mult în vechiul regat, la București, decât la Cluj și la Sibiu, în Transilvania lui natală, unde unora omul li s-a înfățișat puțintel cam incomod. Multora din generația imediat următoare (vezi mai departe cap. *Nae Ionescu și „elevii“ lui)*, ea le va fi un punct de referință capital. Chiar dacă cei mai mulți dintre ei nu o spun răspicat, ținând tare la parcimonia referințelor, o gândesc, ghicim. În cea de a doua jumătate a secolului, Blaga s-a bucurat de o mare glorie postumă și a avut, spre deosebire de Arghezi, cum spuneam, foarte mulți epigoni, în poezie mai ales, până într-atât încât, lipsa de discernământ ascuțit între model și imitație duce la un soi de demonetizare a ideilor. Așa se explică, la necunoscători, ironiile publicistice la adresa „spațiului mioritic“. Piedică a intrării noastre în Europa? Nu! Cu siguranță, lucrurile stau tocmai dimpotrivă. Străinul inteligent și... cult (căci de acesta se cade să ne apropiem, cu lăsare de o parte, când la mijloc stau termene lungi, a economiștilor și a finanțiștilor, a „investitorilor“ etc.) te primește cu brațele deschise numai dacă știi să fii tu însuți. Așa cum a fost Lucian Blaga, — în poezie, în dramaturgie, în proză, în filosofie mai ales — un mare român autentic și, prin aceasta chiar, un mare... european. Poate că între om și operă să nu fie o identitate perfectă, judecând după cei care și-l aduc aminte (printre aceștia I. Negoițescu) ca om „de toate zilele“, judecând și după romanul *Luntrea lui Caron*, apărut postum (și, credem, împotriva unei presupuse dorinți a autorului): un Blaga puțintel cam prezumțios, cu inerente mici carențe omenești, temător de adversari care (Miron Constantinescu, politrucul de tristă amintire, ori Mihai Beniuc...) i-ar fi pus bețe în roate, spre a fi premiat Nobel (deci marele filosof dorea așa ceva, o jucărea, acolo...) etc.*

El, ardeleanul Lucian Blaga, ne-a pus în față spațiul specific al universului nostru abisal, inconștient și arhaic..., botezându-l „spațiu mioritic“, împerechere de cuvinte luate în derizíune, astăzi, de publiciștii trecuți prin cursurile serale și de la fără frecvență, cum a dat Dumnezeu. Chiar și de alții care se dau mari de tot... Dar „reacția“ împotriva mioritismului este relativ veche de tot (Vezi de exemplu *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1991, p. 37 și următ.). Prin1942, la Universitatea din Cluj, un grup de studenți cam... teribiliști (între care și autorul cărții semnalată mai sus, devenit un mare adept și admirator al filosofiei lui Blaga, I.D. Sârbu) ar fi ieșit cu mare zgomot, trântind capacele de la bănci, din sala de curs, unde profesorul Onisifor Ghibu, numit „bravul nostru profesor de educația națiunii“, respingea *Miorița*. Povestește, dându-i cuvântul, I.D. Sârbu: „De ce să ridicăm în slavă, zicea Ghibu, o oarecare creație populară ce nu ar trebui să ne reprezinte emblematic: o crimă între „frați“. Doi români — din invidie, răutate sau prostie — îl ucid pe un al treilea: numai fiindcă are oi mai multe, mândre și cornute. Și acest frate mai mic, în loc să se apere, să pună mâna pe ciomag, se lamentează, resemnat, pregătindu-se de moarte ca pentru o nuntă cosmică. Stupid și absurd, vitupera șeful catedrei de Pedagogie.“

---

* Găsim puțintel cam exagerată - în orice caz neîncadrată în ansamblu - aprecierea valorică a romanului *Luntrea lui Caron* („supracapodoperă“ de sertar, document capital al epocii comunismului) într-un eseu ieșit din condeiul harnicului romancier Nicolae Breban (cazul Lucian Blaga, în *Riscul în cultură*, Ed. Polirom, Iași, 1992).

Respectivii tineri „revoltați“ aleargă la profesorul lor de filosofie și-i spun... grozăvia. Blaga însă nu părea deloc „încântat de pâra noastră, se întristează, căzând într-o lungă tăcere.“ Târziu de tot, adaogă I.D. Sârbu, ne-a spus doar atât: „are și Ghibu dreptate!“ Evident, cei doi profesori clujeni se aflau pe tărâmuri diferite, fiecare cu dreptatea lui: „Pentru mine — se explică limpede de tot Blaga — *Miorița* a fost un pretext filosofic... M-a atras mai ales tragicul cosmic al morții ca formă de reîntoarcere în liniște și rost... Dar gândindu-mă *altfel* la această mistică baladă, parcă îmi vine să cred, din punct de vedere istoric, că ea este o profeție, o metaforă de eschatologie valahă: se prezice în ea *moartea satului românesc*. Cei doi ciobani haini (Caini) ucid sufletul poporului nostru — căci numai sufletul e fără de apărare. Ghibu a presimțit, vom pieri de mâna noastră, ne vom ucide noi între noi...“.

ION BARBU[1]

Spirit exclusivist, frondeur, nu o dată contradictoriu, cititor de puține, dar fundamentale cărți (Eminescu, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Mateiu Caragiale, Anton Pann), însă având, înainte de orice, cultura matematică, prin vocație și profesiune, Ion Barbu rămâne un poet singular în contextul liricii românești din perioada interbelică. Prin el, literatura noastră înregistrează pași mari în procesul de sincronizare la nivelul european. Poetul *Jocului secund* avea

---

[1] ION BARBU (n. 19 martie 1895 — m. 11 august 1961, București), cu numele adevărat de Dan Barbilian, s-a născut la Câmpulung-Muscel, ca fiul unui magistrat. După terminarea liceului, urmat în București, se înscrie, în 1914, la Facultatea de matematici și își ia licența în 1921. Între 1921-1924 a stat în Germania, la Goettingen și Tübingen, în vederea preparării doctoratului. Va funcționa mai întâi ca profesor de matematici în învățământul secundar și apoi în cadrul Facultății de matematici de la Universitatea din București. Debuta în poezie din 1918, la *Literatorul* lui Macedonski, dar se impune numai începând cu anul următor, descoperit și publicat de E. Lovinescu în *Sburătorul*. Un prim volum, subțire, intitulat *După melci* — cu

să repudieze cea mai mare parte a creațiilor contemporanilor săi, în frunte cu poezia lui Arghezi, negăsind aderențe decât la versurile unor Blaga și Al. Philippide. Idealul său era „oda pindarică", puritatea „restrânselor perfecțiuni poliedrale", cu înlăturarea oricărui verbalism, a oricărui pitoresc sau anecdotică de care, după dânsul, se făcea vinovată „poezia leneșe". Pe sine însuși, neoparnasian grandilocvent la momentul debutului, s-a autonegat, în 1930, când publica *Joc secund.*

Însă chiar din seria de poeme, indiscutabil parnasiene, cum ar fi *Lava, Copacul, Banchizele, Munții* etc., se poate observa depărtarea de descriptiv și afirmarea în prim-plan a mișcării eului liric prin simboluri, într-o prozodie geometrică, cu acea — specifică mai multor scriitori ai epocii — căutare a expresiei elegante în care neologismul și cuvântul autohton intră în sinteze perfecte, semn al maturizării depline a limbii. De pe acum poetul este instruit în secretele artei, nu numai în sensul că stăpânește meșteșugul, dar că

---

ilustrații inadecvate și, ca atare, scos din circulație de către autor —, îi apărea în 1921. Cel de al doilea, *Joc secund,* tipărit în 1930, reține numai o parte din creația poetului, anume aceea pe care el o considera, din punctul său de vedere, singura valabilă. După această dată, Ion Barbu se retrage definitiv din câmpul activității literare și se consacră exclusiv celei matematice, prin care avea să-și câștige un renume european. În afară de *Sburătorul,* mai colaborase, cu poezii și articole, la *Umanitatea, Cuvântul liber, România nouă* și *Viața românească.*

BIBL.: *Ochean,* ediție îngrijită și cuvânt înainte de Al. Rosetti și Liviu Călin, E.P.L., 1964; *Joc secund,* ediție îngrijită și cuvânt introductiv de Al. Rossetti și Liviu Călin, E.P.L., 1966; *După melci,* Ed. Tineretului, 1967; *Pagini de proză,* ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Dinu Pillat, E.P.L., 1968; *Poezii,* ediție îngrijită de Romulus Vulpescu, Albatros, 1970.

Basarab Nicolescu, *Ion Barbu: Cosmologia „Jocului secund",* E.P.L., 1968; Dinu Pillat, Ion Barbu, micromonografie, Ed. Tineretului, 1969; Tudor Vianu, *Introducere în poezia lui Ion Barbu,* Buc., Editura Minerva, 1970. Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu,* Craiova, 1978; Șerban Foarță, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu,* Ed. Facla, Timișoara, 1980, Marin Mincu, *Ion Barbu. Eseu despre textualitate poetică,* Cartea Rom., 1981, Dinu Pillat, *Ion Barbu,* ed. a 2-a, Ed. Minerva, 1982; Mircea Coloșenco, Ion Barbu — *Dan Barbilian: biografie documentară,* Ed. Minerva, 1989; Marin Mincu, *Opera literară a lui Ion Barbu,* Ed. Cartea românească, 1990; Ioana Petrescu, *Ion Barbu și poetica postmodernistă,* Ed. Cartea românească, 1993; Marin Mincu, *Ion Barbu, Poezii, Introducere, tabel cronologic și note de...* Ed. Pontica, Constanța, 1995; Alexandru Ciorănescu, *Ion Barbu,* Ed. Fundației Culturale Române, Buc., 1996.

știe a se adresa marilor teme fundamentale, complet deliberat, orice „naivități“ și „candori“ juvenile fiind excluse din capul locului. El cântă lava incandescentă, nebuloasele care, sub fulgerarea *cuvântului*, înalță tentacule fluide spre azururi:

Dar se desprinse vălul, și-o boltă-ndepărtată
Din zâmbetu-i albastru desfășură spre tine;
O clip-a fost... și totuși, sclipirea ei curată
Te-a înfrățit de-a pururi cu sferele senine.

De-atunci, spre-o altă lume fluida-ți formă tinde,
Cu slava-ntrevăzută un dor fără de sațiu
Ar vrea să te-mpreune... și ca s-o poți cuprinde,
Tentacule lichide îți adâncești în spațiu.

(*Lava*)

Vegetalul absoarbe licori din nemărginitul cosmic:

Hipnotizat de-adânca și limpedea lumină
A bolților destinse deasupra lui, ar vrea
Să sfarăme zenitul, și,-nnebunit să bea,
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.

(*Copacul*)

Banchizele sunt enorme cristale ieșite din noianul originar:

Din aspra contopire a gerului polar
Cu verzi și stătătoare pustietăți lichide,
Sinteze transparente de străluciri avide
Zbucnesc din somnorosul noian originar.

(*Banchizele*)

Munții, spasm geologic încremenit:

Posomorâta lor înlănțuire
Nu e decât un spasm încremenit —
Supremă încordare de granit,
Rămasă dintr-o altă întocmire.

(*Munții*)

Odată înfăptuit marele gest cosmic, panteismul se exprimă prin coborârea vertiginoasă în teluric, spre pirosferă, prin abandonarea zborului înalt al visului, *în sens invers*, și prin dezlănțuirea nietzscheană a Vitalei Histerii:

Vom merge spre fierbintea, frenetica viață,
Spre sânul ei puternic, cioplit în dur bazalt,
Uitat să fie visul și zborul lui înalt,
Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață!

Vom coborî spre calda, impudica Cybelă,
Pe care flori de fildeș ori umed putregai
Își înfrățesc de-a valma teluricul lor trai,
Și-i vom cuprinde coapsa fecundă, de femelă.

(*Panteism*)

Parnasianismul creațiilor din categoria celor citate mai sus poate fi precizat prin înseși cuvintele poetului, atât de sever cu sine: „imagine plecată, distribuția naiv simetrică a materialelor". Se cuvine însă să adăugăm că chiar aici nu poate fi vorba de o Grecie numai decorativă, în genul lui Hérédia sau Leconte de Lisle, cât mai ales de „Helada lui Nietzsche" — cum singur spune —, „Elanul cutreierând dinamic ființele și ridicând extatic un cer platonician" (Cf. F. Aderca: *De vorbă cu Ion Barbu*). (Sau într-o conferință despre Jean Moréas: „ce miel attique, si nouveau, qu'il apporte à la poésie française, c' est plutôt l' épis triptolémique: sa propre connaissance d' une Gréce plus profonde, que seul génie de Nietzsche sut préssentir"). Obsesia filozofiei lui Nietzche pare a stăpâni pe matematician, căci teza-i de doctorat își propune, după toate aparențele, să demonstreze „marele gest" care se propagă circular și revine în punctul inițial (V. *Reprezentarea canonică a adunării ipereliptice,* 1929, unde în *Lămuriri* se spune textual: „Teoremele de închidere ne invită să reflectăm îndelung asupra caracterului fascinator, religios aproape, al unor adevăruri Matematice. Fiorul acesta îl aveau în comun cei dintâi geometri. În același timp familiar și auster, comparabil succesiunii anotimpurilor, sau îndoirii absorbite a unei coroane, fenomenul de închidere ni se propune ca o contemplație, ca o răsfrângere autentică din acel „Grand geste éternel qui tourne et se rejoint", întrezărit de filozofiile reîntoarcerii. Încât dacă există o Artă a Teoremei (nu atât în înțelesul de demonstrație ingenioasă, ci în acela de *esențialitate* a conținutului), credem a recunoaște în proprietățile de închidere, modelele ei desăvârșite de totdeauna"). Ion Barbu visa să întemeieze și să conducă un cenaclu de poezie care să poarte pe fronton vorbele lui Platon: „Nimeni să nu intre aici, dacă nu-i geometru". Relația dintre poezie și geometrie era gândită ca imaginea „unor lumi probabile" care să facă concurență creației demiurgice. O asemănare cu concepția despre poezie a lui Lucian Blaga pare a se întrezări, în sensul că și mitul blagian era destinat să concureze divinul în planul creației. Rămâne de văzut întrucât „raționalismul" matematic este mai indicat pentru ridicarea în lumea idealelor decât „iraționalismul mitologic." Blaga, matematician el însuși, se îndoia de eficacitatea cunoașterii prin intermediul celei mai exacte dintre științe, când scrie:

> „Întocmai ca și Goethe, Neitzsche nu s-a putut niciodată împăca cu interpretarea newtoniană a naturii. E o simplă iluzie să crezi că prin formule matematice *explici* un fenomen, prin procedee matematice *descrii* cel mult fenomenele, dar nimic mai mult. Interpretarea matematică-mecanică a naturii rămâne astfel o ficțiune."
>
> (*Nietzsche, Fenomenul originar*).

În legătură cu aceasta, nu e lipsit de interes să amintim că Bergson proba o mare admirație pentru Einstein și considera teoria relativității drept punct de cotitură în evoluția gândirii filozofice. În același timp însă filozoful intuiționismului nu credea în posibilitatea *măsurării* einsteinene a universului, ca un tot finit, și — având, printre puțini în epocă, posibilitatea controlului — denunța rolul deviator al artificiului de calcul în cunoașterea matematică. Revenind la Ion Barbu, constatăm că poetul *Jocului secund* punea accentul pe funcția simbolurilor în cele două forme ale cunoașterii: „Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență" (I. Valerian: *De vorbă cu dl. Ion Barbu*, în *Viața literară* pe 1927). Visul era acceptat ca sursă și instrument de inspirație, însă nu în sensul — ratat, după el — suprarealist, schematic, bazat pe „confuziunea contrariilor" —, altă față a zolismului, la urma urmei —, ci, din contră, printr-un soi de „infrarealism" fundamentat pe „ceea ce noi am îndrăzni să numim lumina visului... lumină imanentă ce l-a preocupat pe Rembrandt cel dintâi suprarealist." În chipul acesta, modernismul barbian se diferențiază net de cel practicat în epocă de către contemporanii săi și se aseamănă, până la un punct, cu acela al lui Paul Valéry, având totodată rădăcini adânci în tradiție:

> „În poezia mea, ceea ce ar putea trece drept modernism nu este decât o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei; oda pindarică. Neputând să apar înaintea concetățenilor mei, ca poeții de altădată, cu lira în mână și florile pe cap, mi-am poleit versul cu cât mai multe sonorități. Pe lângă unitatea spirituală, adaug și una fonetică."
>
> (*Ibid.*)

Așadar, Barbu gândea o artă care să satisfacă spiritul pe toată întinderea lui, „mașină destinată să excite și să combine formele spiritului", cum spunea același Valéry referindu-se la Leonardo da Vinci, artistul trebuind să ofere spectacolul măreț al geniului în care visul-lumină și rigoarea științifică se armonizează și se sprijină reciproc: fervoare, sinceritate, pasiune, dar și luciditatea care nu-și ignorează limitele. Și în ce privește autonomia esteticului — cu care, firește, este de acord —, poetul matematician are o concepție mai deosebită, de loc neglijabilă în chipul cum e formulată. Autonomia poeziei nu se realizează prin simpla voință a creatorului „de a o sustrage accidentului, ci prin specialitatea universului ei" (v. convorbirea cu Paul B. Marian). Ca de obicei, Barbu se exprimă în prea multe simboluri, și gândul teoretic, oricât ar părea de ciudat la un practicant al matematicilor, se lasă prins cu oarecare greutate. Poezia pe care o propune nu este nici „poezie depresivă, de spovedanie și atmosferă" (*Ibid.*), nici „migală de ceasornicar" (*Poetica domnului Arghezi*), ci „curăție de grup cristalografic", „ardere imobilă și neprihănit îngheț". Negând, în articolul citat mai sus, opera lui Arghezi — curios, însă, nu cu argumente riguros constituite, ci prin mijloace mai mult polemice, cu extragere de citate denigratorii puse cap la cap în pagină — ajungea la această profesiune de credință:

> „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se așează sub constelația și rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență*, *sinceritate*, *disociație*, *naivitate*, poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei.
>
> Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât fuga spiritului nostru. Act clar de narcism". (*Ibid.*)

Un gând platonician străbate gândirea estetică a lui Ion Barbu: filozoful antic este aprobat în gestul său de a pune pe foc „o podoabă ce face mai mult onoare muzelor decât inspiratului“ (*G. Țițeica*). Versul i se pare a avea o „pulsație greoaie“, în comparație cu „cadența universală a semnului matematic“ (*Ibid*). Primul om din cetate nu este Poetul, ba chiar nici Învățatul (în înțelesul obișnuit), ci Preotul inițiat în semne, singurul care poate realiza sinteza dintre intelect și viziune, „starea de geometrie și, deasupra ei, extaza“ (*Cuvânt către poeți*). A gândi și a crea „more geometrico“, iată idealul barbian în artă. Euclid, Thales, Apollonius din Perga și ceilalți sunt — după el — mai importanți în formarea unei culturi umaniste complete decât însuși Homer: „Geometria greacă e o poartă mai largă, din care ochiul cuprinde un peisaj auster, dar esențial“. În lumina unei atari concepții sunt interpretați poeții preferați, un Edgar Poe, mai ales Rimbaud și Moréas. Nimic „naiv“, „copilăresc“, „angelic“ în opera lui Rimbaud. Contrar tuturor comentatorilor, Ion Barbu vede în autorul *Iluminărilor* și al sonetului *Vocalelor* un metodician al delirului, care ar proceda ca „un om de știință“:

> „En choisissant comme domaine de ses opérations poétiques les points critiques d’une nature complétée par l’ adjonction de certains existences idéales, Rimbaud, un une fois de plus, fait acte d’ homme de science. Car le savant — le mathématicien notamment — dans ses recherches les plus subtiles, procède aussi par l’ adjonction aux données, des quantités transcendantes. Que font tous ces «limbes», ces «aurores qui chargent ces fôrets» ces «fleurs d’eau pour verres» sinon étendre le reel jusqu’ a quelque chose de plus significatif, par l’ absorbtion d’états ou d’ etres imaginaires? Même dans le caractère inachevé de ces existences, nous devons voir le travail d’ une méthode étonnemment savante. Ainsi le géomètre, dans ses investigations, se porte d’ instinct vers les points singuliers des courbes particulières pour extraire des vérités qui instruisent précisément sur la norme“. (*Rimbaud*)

Se produce, în concepția lui Ion Barbu — ca la foarte puțini artiști ori oameni de știință, din toate timpurile și toate locurile —, un transfer de gândire poetică asupra matematicilor, — și — cu mai multă putere încă — rigoarea matematică e văzută a fi posibilă în arta cuvântului. Carl Friederich Gauss e admirat pentru înlăturarea, în demonstrațiile sale, a algoritmelor și „a oricărei urme a momentului euristic“ (*Carl Friederich Gauss*), iar stanțele lui Moréas, pentru „frumusețea canonică, datorită nu știu cărei celebrități sumare, unei arte mai general concepută — a teoremei“ (*Jean Moréas*). Matematicianul se declară partizanul „programului de la Erlangen“ — comparat cu *Discursul Metodei* și cu Reforma — care condamnă specializarea îngustă și „tehnicitatea opacă“, adoptând „un ecletism luminat“. În chipul acesta, se poate gândi o învecinare dintre matematici și poezie, care, „apropiind prin metaforă elemente disjuncte, desfășură structura identică a universului sensibil. La fel, prin fundamentarea axiomatică sau grupal-teoretică, matematicele asimilează doctrinele diverse și slujesc scopul ridicat de a instrui de unitatea universului moral al conceptelor“. Arta poetică a lui Ion Barbu este *Joc secund*:

Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste
În grupurile apei un joc secund, mai pur.

> Nadir latent! Poetul ridică însumarea
> De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi,
> Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea
> Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.

Așadar, prin actul oglindirii, contingentul intră în azur și devine *joc secund*, apropiat asimptotic de idee: *mai pur*. Arta este *Nadir latent*, spre deosebire de opusul ei, *Zenitul*, care este *aparent*. Poetul, în acest proces al înecării *cirezilor agreste* (negarea teluricului), este chemat să ridice însumarea harfelor resfirate, pierdute „în zbor invers“ (prin coborârea ideii în contingent, evoluția, impusă de la azur la teluric). Actul are loc sub formă de cântec „ascuns“, asemenea mișcării meduzelor în apele mării, extatic și lucid totodată. Acesta era chiar modul cum Barbu înțelegea modernismul, când scrie în articolul *„Evoluția poeziei lirice“ după E. Lovinescu:*

> „Nu sincronic și în extensiune, ci pe linia de adâncire a misterului individual, vom descoperi fondul nostru de identitate generală: culoare ultimă și rembrandiană, ireductibilul animat de lumină. Experiența pe care se va întemeia *un clasicism fără laicitate, o muzică fără pasiune*“.

Și mai departe:

> „Modernism e un cuvânt impropriu, sau, aplicat poeziei, de-a dreptul ocară. El nu se referă decât la un aspect secundar al recentului proces de limpezire și concentrare realizat în poezie: recâștigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe.“

Ideea că poezia trebuie să fie cântec ascuns și totodată larg cuprinzător apare și în *Timbru*:

> Ar trebui un cântec încăpător, precum
> Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
> Ori lauda grădinii de îngeri când răsare
> Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

S-a spus despre poezia lui Ion Barbu că este ermetică. Unii, speriați de cuvânt, neagă ermetismul și încearcă să demonstreze inteligibilitatea acestei poezii dificile. Însă ermetismul lui Barbu este o realitate pe care poetul însuși nu a încercat s-o îndepărteze prea mult. Instruind de lucrurile esențiale, ca și geometria, poezia trebuie să adopte textul „august, ca o inscripție, al cărei laconism e însăși garanția durabilității ei“ (*Carl Friederich Gauss*). *Pauca sed matura,* iată deviza creatorului de versuri, ca și a practiciantului axiomaticii: „un minim de formule oarbe unit ca un maxim de idei vizionare“ (*Ibid.*). Redactarea aplicată, travaliul poetic sunt presupuse de mai înainte, și lucrul nu constă atât în poleirea frazelor, cât mai cu seamă în „munca de eliminare a prisosurilor, de organizare internă a ideilor, de captare a lor la izvorul cel mai direct“ (*Ibid.*). În geometrie, ca și în poezie, „desenul corupe raționamentul“ și frumusețea, care presupune o mare concentrare a expresiei. (Este ceea ce Mallarmé, citat de poetul român, cerea prin nenumirea obiectului poeziei). Ion Barbu este marele adversar al „poeziei leneșe“:

> «Faire difficilement des vers faciles» n-a însemnat niciodată a ticlui versuri ușor digerabile, ci rara aventură a unui vers într-adevăr esențial. Pentru acest fapt preponderent, pregătit de timpuriu cu mai mare avariție decât o abordare de astre, pentru determinarea sau provocarea Versului Jubilator, Consistență și Nedeterminare unite, tehnicile oamenilor abia ajung.“
>
> (*Poezia leneșe*)

Prin urmare, ermetism nu înseamnă imposibilitatea înțelegerii artei, ci numai necesitatea înarmării cu anume chei, asemănătoare miraculosului caduceu al lui Hermes Trismegistul, instruirea în semne, cu ajutorul cărora pătrundem în domeniul frumosului și adevărurilor esențiale, o cale mai grea, „rampantă“, de acces în „topos atopos“. Principal, poetul *Jocului secund* ar fi trebuit să prefere, bunăoară, formula matematică a sferei oricărei reprezentări a acestei realități geometrice, pentru că nici un desenator și nici strungul cel mai fin cu putință nu pot realiza perfecțiunea ideală, transcendentă, a noțiunii de sferă. Mai mult încă, demonstrarea însăși a formulei în chestiune (o infinitate de piramide cu vârful la centru și suprafața bazei pe suprafața sferei) trebuie să urmeze drumul cel mai scurt cu putință, canonic, deasupra înțelegerii profane împiedecată de prea multă euristică. În chipul acesta, termenii matematici devin metafore: „dedus“, „tăind“, „grup“, „secund“, „a ridica însumarea“, „zbor invers“ etc.

Cu totul caracteristică ermetismului matematic aplicat în poezie este *Grup*:

E temnița în ars, nedemn pământ.
De ziuă fânul razelor înșeală;
Dar capetele noastre dacă sunt,
Ovaluri stau, de var, ca o greșală.

Atâtea clăile de fire stângi!
Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frângi:
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume?

Aflați în fața unui asemenea text, vom începe cu o întrebare pe care însuși poetul o propune în niște *Note pentru o mărturisire literară*: „Cum se face că o poezie, care nu e înșelăciune (deci lucrul e cu putință!, n.n.), poate fi sau poate părea ermetică?“ Mai întâi, păstrându-ne mereu în sfera analogiei dintre matematici și poezie, trebuie observat că starea de veghe poetică (amestec de luciditate și viziune: schimbând absolut tot ce trebuie schimbat, ceea ce se cere schimbat în urma unei laborioase experiențe literare de un secol întreg, atitudinea barbiană față de fenomenul inspirației prezintă unele asemănări cu ceea ce la Heliade a numit extazul supravegheat) poate fi modelată rațional ca orice fenomen fizic-mecanic. În principiu, adevărata lirică exclude orice ergotare în interiorul însuși al textului, care, în caz contrar, devine antipoetic, retoric, anecdotic, didactic. Atunci intervine, cum însuşi Barbu observă, un „punct de criză“ între experienţa-viziune şi puterea de notaţie a limbii. Şirul de operaţii mintale, asociaţii şi disociaţii asupra evenimentelor sufleteşti ţine să capete expresie în anume permutări de sintaxă, numai la suprafaţă ininteligibile însă, pentru că permanenţele limbii sunt neapărat păstrate, chiar accentuate. E vorba deci de a găsi calea cea mai „elegantă“, ca şi în demonstrarea unei teoreme. Procedeul — matematicienii îl înţeleg mai bine — nu e de loc de ordin formal, sau aproape de loc. E vorba numai de înlăturarea clarităţii clare, a încheieturilor mărunte ale raţionamentului, pentru ca aspectul paginii să nu fie „sălbatec şi respingător“, diluat, numai astfel ţinta propusă fiind atinsă mai repede şi cu maxima eficacitate. E adevărat însă că în matematici cheile pot fi oricând aflate, „pe cale de *gnoză*, prin analiză“, în timp ce — convine Barbu — sensul unei poezii ermetice e mai întâmplător. Aceasta pentru că poetul, o dată cu Thomas de Quesney, admite, ca toţi simboliştii de altfel, că „simbolurile viitoarelor noastre sentimente pot foarte bine preexista acestor stări şi atunci ele rămân, pentru conştiinţele mai puţin devinatorii, ermetice.“ Se admite, cu alte cuvinte, *misteriosul* în poezie, necunoscutul, nu însă incognoscibilul, pentru că de la antici, prin creştinismul medieval, de la Shakespeare şi până în zilele noastre, poeţii au *presimţit* şi au exprimat Necunoscutul, luminând arii din ce în ce mai largi. În acest sens, arta precede şi prelungeşte ştiinţa. Gândul e şi acela că adevărurile matematice preexistă şi mintea omenească le descoperă treptat.

O altă analogie între matematici şi poezie constă şi în faptul că „dacă o poezie admite o explicaţie, raţional, atunci ea admite o infinitate“ şi că „o exegeză nu poate fi în nici un caz absolută.“ Poetul cere prin urmare colaborarea cititorului „călăuzită de o *alegere*“, de fiecare dată tot mai cuprinzătoare. *Joc secund, Timbru* etc. pot fi interpretate în felurite chipuri, evident, în sfera uneia şi aceleiaşi ideaţii generale.

Revenind la poezia *Grup* şi încercând o explicaţie a textului, vom observa mai întâi că tema, confundată cu imaginea — spiritul închis în temniţa de argilă, „nedemn pământ“ — o aflăm şi la Blaga:

> O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!
> Să nu se simtă Dumnezeu
> în mine
> un rob în temniţă încătuşat.

În timp ce însă iraţionalismul blagian se mărgineşte la dezlănţuirea dionisiacă, cu sentimentul acut că prin „joc“ s-ar putea produce descătuşarea din lut, matematicianul raţionalist aspiră să găsească *înfăşurătoarea*, suma totală, formula ultimei explicaţii, „gestul închis“ care să rezume „atâtea clăile de fire stângi“, curbele configurative ale spaţiului, Necunoscutul. „Fânul razelor“ poate înşela, ca o iluzie optică, şi înseşi capetele noastre „dacă sunt“ —

îndoială în sensul idealismului! —, par mai curând „o greșeală“, „ovaluri de var“. Aspirația geometrului este să „nege, dreaptă“, linia ce s-a frânt în creația universului și să reducă totul la esență, configurată în „Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume“. Imaginea ultimă, împrumutată cabalisticei religioase, nu este, cum s-a spus, numai o sugestie geometrică. Oricât ar părea de curios, poetul matematician este în orice caz mai mistic decât Arghezi sau Blaga, care, întrucât privește existența divinității, sunt niște îndoiți, răzvrătiți, ori căzuți în panteism păgân. Prin temperament și chipul de a gândi, poetul *Psalmilor* și poetul *Laudei somnului* se comportă asemenea savanților naturaliști, iscoditori, întrebători în toate. Matematicianul inițiat în semne oficiază ca un preot, din interiorul însuși al înlănțuirii raționale a simbolurilor lumii, neturburat de contradicții, pentru dânsul principiul divin putând intra foarte bine în formula geometrică. Să nu uităm că mari matematicieni, începând cu Descartes, au fost religioși, atitudinea atee izvorând de obicei din spiritul darwinist. Barbu se declară însă un religios în înțeles absolut:

> „Să alegi între grațios și Grație, între încântare și Mântuire, iată canonul întrebării. Suflet mai degrabă religios decât artistic, am vrut să dau în versificările mele echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii: starea de geometrie și, deasupra ei, extaza.“
>
> (*Cuvânt către poeți*)

Cu Ion Barbu, și într-alt chip cu Blaga, poezia ajunge la cunoaștere de sine până aproape de punctul de a nu se exprima, așa-zicând, decât pe sine. Precum Horațiu, care tânjea de dorul Tiburului când se afla la Roma și viceversa, Barbu are nostalgia poeziei din perspectiva matematicilor, iar poetul are tendința de a abandona versul pentru lumea de purități și semne a geometrului. Într-un grad mai mare decât oricare altul, el a izbutit să concilieze într-o sinteză originală aceste două tărâmuri de activitate ale spiritului, mai mult interferente și contigui, decât identice, în substanță ultimă. Nu-i adevărat, în fond, că la un moment dat — în 1930, după publicarea *Jocului secund* —, Ion Barbu ar fi părăsit poezia pentru matematici. Realitatea e că a avut marele tact de a se opri exact atunci când spusese tot ce avea de spus, imitând oarecum pe Rimbaud. Epigonii lui, un Dan Botta și ceilalți, nu sunt cu nimic mai prejos decât maestrul, la urma urmei. Fac însă greșala de a se repeta — atât in extenso, cât și in profondo —, lăsând impresia de saturare. E ca și cum, într-o bună dimineață, te-ai trezit cu o pădure de coloane brâncușiene ocupând aria Bucureștilor. Lucrul e posibil, dar contrariant din punct de vedere estetic, căci pe terenul artei abstracte inventia, diversificarea devin din ce în ce mai greu de realizat. În orice caz, înnoirea, câtă este, se lasă sesizată de un număr tot mai mic de cititori, oricum snobi, dacă nu maniaci și exclusiviști, sufletul omenesc iubind mereu ineditul, fără multă discernere între ceea ce ne-am obișnuit să numim *profund* și *superficial*, noțiuni ce trebuie, cu necesitate, să fie relative, considerate adică într-un anumit context social și psihologic. Câteva mari teme poetice, fundamentale, au căpătat însă la Ion

Barbu o configurare atât de proprie, de originală, încât peste ele nu se poate trece cu ușurință.

Setea de absolut, în înțeles platonician, admirația pentru recile, restrânsele „perfecțiuni poliedrale“, duce gândul la *increat*, idee în stare pur potențială, înfățișată ermetic sub semnul șarpelui și al mărului-soare:

Ți-e inima la vârste viitoare
Ca șearpele pe muzici înnodat,
Rotit de două ori la mărul-soare,
În minutare-aprins — și încrustat...
(*Increat*)

și, ceva mai explicit, în *Oul dogmatic*: principiul lumii poate fi observat atât în microcosm, cât și în macrocosm, așa precum atomul repetă structura universului. „Măruntele lumi“, în speță oul, păstrează „dogma“, și poetul invită la contemplarea germenului, altfel spus, a principiului, în starea lui pură:

E dat acestui trist norod
Și oul sterp, ca de mâncare,
Dar viul ou, la vârf cu plod,
Făcut e să-l privim la soare!
……
Nu oul roșu.
Om fără saț și om nerod,
Un ou cu plod
Îți vreu, plocon, acum de Paște;
Îl urcă-n soare și cunoaște!

„Plodul“, principiul masculin, stă la „polul *plus*“ — altă idee platoniciană — departe de „glodurile pământului“, a imperfecțiunii creatului:

Dar plodul?
De foarte sus,
Din polul *plus*
De unde glodul
Pământurilor n-a ajuns,
Acordă lin
Și masculin
Albușului în hialin:
Sărutul plin.

Gălbenușul, „ceasornic fără minutar“, înfioară pentru că în el este scrisă durata, contigentul, moartea:

Și mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar.
Ce singur scrie când să moară
Și ou, și lume. Te-nfioară
De ceasul galben, necesar...

Îndemnul este de a nu curma pacea dintâi a nunții, sfântă, „făcutul“ fiind întotdeauna vinovat:

Încă o dată:
E Oul celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el.
Și nici la cloșcă să nu-l pui!
Îl lasă-n pacea întâie-a lui,

Că vinovat e tot făcutul,
Și sfânt — doar nunta, începutul.

Oul, propus ca simbol inițiatic — și nu doar ca simplă sugestie poetică obișnuită —, ține acum locul formulei ce explică tainele lumii. Structura ovulară a universului:

Cum lumea veche în cleștar,
Înoată în subțire var
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă și cavou.

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atât de galeș, de închis,
Ca trupul drag surpat în vis.

O aflăm și în vechile filozofii cosmogonice orientale. Bunăoară, acest text din *Upanișad*, ce ar fi putut cădea, într-o traducere germană, sub ochii lui Ion Barbu, intitulat chiar *Oul cosmic*:

„1. Brahma e soarele — iată învățătura.
O mai adâncă explicare (e următoarea):
La început această lume era doar neființă.
Inexistență. Apoi a apărut. S-a transformat în ou.
Și a clocit un an. S-a spart. O găoace era de argint, una de aur.
2. Cea de argint era pământul. Cea de aur cerul.
Pojghița de afară a dat munții. Cea dinlăuntru norii și ceața.
Din vinișoare ieșiră râurile. Din licoarea dinlăuntru oceanul.
3. Apoi s-a născut din ou însuși soarele.
Când apăru, toate ființele l-au întâmpinat cu strigăte și urale și dorințele urcă spre el.
4. Cine cunoaște acestea venerează soarele ca fiind Brahma.
Se presupune că strigătele plăcute ajung până la el și-l bucură.“
(*Chăndogaya — Upanișad*, III-XIX, 1-4).

O impresie putea veni și din partea mitologiei dogmatice creștine-iudaice, poemul punând ca motto inscripția: „Dogma: Și Duhul Sfânt se purta deasupra apelor.“ (*Geneza*) Principiul masculin, Duhul Sfânt, e făcut sensibil:

Om uitător, ireversibil
Vezi Duhul Sfânt făcut sensibil?

Precum atunci, și azi întocma:
Mărunte lumi păstrează dogma.

În balada cu ecouri nordice *Riga Crypto și lapona Enigel*, găsim situația din *Luceafărul* lui Eminescu și, parcă, un subtil sens polemic față de rezolvarea romantică a motivului. Regele-ciupercă, cu „inimă ascunsă“, ființă a umbrei păduratice, s-a îndrăgostit de alba și solara Enigel, pe care o invocă să-l urmeze în împărăția sa. Așadar, erosul universal se face simțit peste tot, dar comunicarea dintre regnurile inferioare și cele superioare este cu neputință. Numai omul are „suflet fântână“, în stare să suporte otrava gândului. Ciuperca se ofilește de căldura și lumina soarelui:

Că-i greu mult soare să îndure
Ciupearcă crudă de pădure,
Că sufletul nu e fântână,
Decât la om fiară bătrână,
Iar la făptură mai firavă
Pahar e gândul cu otravă.

„Nebunia“ regelui Crypto se sublimează însă prin focul iubirii. Versurile capătă putere de descântec:

Ca la nebunul rigă Crypto,
Ce focul inima i-a fript-o,
De a rămas să rătăcească
Cu altă fată mai crăiască:
Cu Laurul-Balaurul,
Să toarne-n lume aurul,
Să-l toace, gol la drum să iasă
Cu măsălărița mirească,
Să-i ție de împărăteasă.

Poetul pune mare preț pe incantația fonetic-muzicală, chiar de la început, prin dialogul care cheamă pe rapsod:

— Menestrel trist, mai aburit
Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,
De cuscrul mare dăruit
Cu pungi, panglici, beteli cu funtă,

Multândărătnic menestrel,
Un cântec larg tot mai încearcă,
Zi-mi de lapona Enigel
Și Crypto, regele-ciupearcă!

— Nuntaș fruntaș!
Ospățul tău limba mi-a fript-o,
Dar cântecul tot zice-l-aș,
Cu Enigel și riga Crypto.

Sublimarea erosului revine, în forme mai ermetice, în *Ritmuri pentru nunțile necesare* și în *Uvedenrode*. Spre a străpunge cele trei „cercuri de mister“, cele trei „roate“ (a Venerei, a lui Mercur și a Soarelui), poetul invocă „ceasul alb, concis al luminii“, cele „trei/ Clare chei/ Certe sub lucid eter“. Jubilația spiritului eliberat prin iubire este de o mare intensitate lirică:

Uite, ia a treia cheie,
Vâr-o în broasca — Astartee! —
Și întoarce-o de un grad
Unui timp retrograd,
Trage porțile ce ard,

Că intrăm
Să ospătăm
În cămara Soarelui
Marelui
Nun și stea,
Abur verde să ne dea,
Din căldări de mări lactee,
La surpări de curcubee,
— În Firida ce scântee
eteree.

(*Ritmuri pentru nunțile necesare*)

În *Uvedenrode* (nume de fantezie pură ori ascunzând, poate, un prea ermetic sens), fiorul erotic arde carnea moluscelor și le restituie geologicului. Fosilele cochilii au devenit astfel „suprasexuale“ și „supramuzicale“, pure, abstracte „moduri de ode“ și „ceruri eșarfă“, situate fiind într-un Olimp absolut ideal:

La râpa Uvedenrode
Cu multe gasteropode!
Suprasexuale
Supramuzicale:

Gasteropozi!
Mult limpezi rapsozi,
Moduri de ode
Ceruri eșarfă
Antene în harfă:

Uvedenrode
Peste mode și timp
Olimp!

Evoluția poate fi configurată într-o spirală ascendentă, ordonată, dar cu capătul terminat „paralogic“ într-o mitologie sui-generis:

Ordonată spiră,
Sunet
Fruct de liră,
Capăt paralogic,
Leagăn mitologic,

Din șetre mari
Apari:
O cal de val
Peste cavală
Ca varul deasupra-n spirală.

După chiar indicațiile poetului, *Uvenderode* ar avea ca punct de origine o experiență erotica personală:

> „În acest sens (al adăugirii unei structuri fonetice celei spirituale, n.n.), poezia *Uvedenrode* o consider ca o extremală a producțiunei mele, scrisă sub obsesia unei clarități iraționale, deși la bază stă o experiență personală: așa zice: o poezie ocazională. *Uvedenrode* sugerează la început un Olimp translucid și germanic, apoi o evadare în vis, totul tratat rapsodic conform canoanelor poetice ce mi le-am trasat, cu acea sonoritate imanentă de care-ți vorbeam." (I. Valerian: *De vorbă cu d-l Ion Barbu*).

Când Felix Aderca (în interviul *De vorbă cu Ion Barbu*, publicat în *Viața literară*, 1927) lua apărarea lui Arghezi și, căutând o contradicție, acuza de „pitoresc" și lipsă de puritate, la rându-i, tocmai pe Barbu din *Uvedenrode*, poetul se apără într-un *Prodomo* (în *Ideea europeană*, 1927), arătând autorului *Țapului* că, întrucât îl privește, a voit să înfățișeze *creațiunea*, nu simpla *perpetuare*:

> „Dumnezeu creează chibzuit și singuratec, după un plan acordat, după o finalitate. Inima e pusă, la Adam, în stânga; iar sexul, ascuns cu rușine... Sensul ei (al poeziei *Uvedenrode*, n.n.) nu e pitoresc, ci solar, iar felul de erotism care o străbate e o formă a panteismului, o sexualitate comică."

Într-adevăr, fiind vorba de niște ființe aflate pe treptele cele mai de jos ale scării biologicului, aproape de regnul mineral, senzualismul oricât de crud (caracterizând, cu prisosință, din punct de vedere biografic, pe Ion Barbu), se transformă în muzică de sfere, și suava compoziție se încheie, rotund, astfel:

Încorporată poftă,
Uite o fată:
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori, până la nouă,
Până o-nfășori
În fiori ușori,
Până-o torci în zale
Gasteropodale;

Până când, în lente
Antene atente
O cobori:
Pendular de-ncet,
Inutil pachet,
Sub timp,
Sub mode
În Uvedenrode.

Despre lumea cvasiminerală a gasteropozilor ni se vorbește și in *După melci*„ extrem de fină și originală asociere între fragilitatea organizării inferioare a vieții (ca și in *Riga Crypto și lapona Enigel*) și sufletul infantil. Imaginea e rezolvată acum prin descântecul folcloric, și incantația-dogmă pare a fi mai puternică decât înseși legile naturii, pentru că, la chemarea muzicală, melcul scoate coarne înainte de vreme, în gerul din Păresimi:

Melc, melc,
Cotobelc,
Plouă soare
Prin fânațuri și răzoare,
Lujerii te-așteaptă-n crâng,
Dar n-ai corn —
Nici drept,
Nici stâng;
Sunt în sân la moșul Iene
Din poiene:
Cornul drept,
Cornul stâng...
Iarna coarnele se frâng,
Melc nătâng,
Melc nătâng!

Propensiunea spre muzical e atât de puternică la Barbu, încât poetul compune incantații folclorice proprii, precum aceste superbe onomatopei închinate memoriei câinelui Fox:

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie când te lai;
Vir-con-go-eo-lig,
Oase închise afară-n frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean.
(*In memoriam*)

Ciclul *Isarlâk* ar putea fi — în viziunea barbiană — Grecia homerică intrată în „joc secund“, turcită în „nadir latent“. Ca algebricienii musulmani — ca Avicenna, bunăoară — saturați de cerebralitate, ori ca eroii lui Mateiu Caragiale din *Crai de Curtea-Veche*, „canonizați“ în „asfințit de veac“, poetul se dedă unui anume soi de kief oriental, amestec inefabil de lene și stare lucidă, imobilă. Nastratin Hogea a lui Anton Pann încetează să moralizeze și trăiește autoconsumându-se: „Sfânt trup și hrană sieși, hagi rupea din el“. Domnișoara Hus — reluare a Penei Corcodușei din romanul lui Mateiu Caragiale, atât de drag poetului — a fost o curtezană vestită în lumea balcanică de altădată. Turcismele limbii sunt riguros ordonate, în vederea unei melodii subtil-burlescă:

Este domnișoara Hus
(Carnaksi, Mașalà!)
Cu picioare ca pe fus,
Largi șalvari
Undeva.

Pentru ea, cinci feciori
Pricopsiți (ah! beizadele)
Au tăiat cinci alți feciori,
Ce-i făceau la bezele.
Și-au danțat cinci feciori
Pricopsiți, la ștreangul furcii;
Ea danța
Acana
Cu muscalii și cu turcii;

Pași agale
Cu pașale,
Pași bătuți
Cu-arnăuți.
Sprinteni, spornici,
Cu polcovnici
De tot sprinteni,
De tot sus.
De strigau, pierduți, ibovnici:
Ișală, domniță Hus!

Istovită de frumuseți, adorata de altădată rătăcește spiritualizată grotesc pe aleile Cișmigiului, cu o înfățișare de Babă Cloanță chemând amanții de odinioară. Alecsandri e reluat ermetic în încantații vrăjitorești uimitoare:

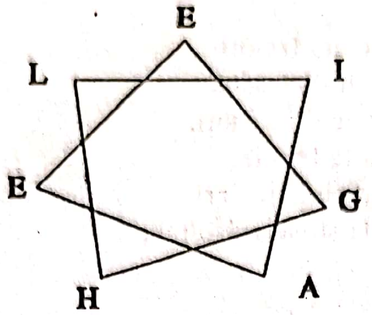
Buhuhu la luna șuie,
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie:
Buhuhu la zodie.

Uhu scorpiei surate,
Să-l întoarcă d-a-ndarate,
Să nu-i rupă vrun picior
Câine ori săgetător!

În sfârșit, Alba Dreapta cetate Isarlâk, situată „La mijloc de Rău și Bun“, „La vreo Dunăre turcească“, trece, „prin culoarea minții“, în pură abstracțiune, și poetul cere să-i clipească etern *eptagonul* cu cele „Șapte semne, puse ciclic“:

Inegală creastă, sulițată cegă,
Lame limpezi duse-n țara *lui* norvegă!
Răcoriți ca scuții zonelor de aer,
Resfirați cetatea norilor în caier,
Eu sub piatra turcă, luat din Isarlâk,
La o albă apă intru — bâldâbâc!

Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vârfuri stelelor la fel,
Șapte semne, puse ciclic:



(Încheiere)

Înzestrat cu mult geniu, ivit după Mallarmé și contemporan cu abatele Brémond, Ion Barbu a știut — ca nimeni altul — unde trebuie să caute poezia, să o stăpânească și să o exprime. Una dintre cele mai pătrunzătoare caracterizări a artei poetice barbiene a dat-o Al. Philippide:

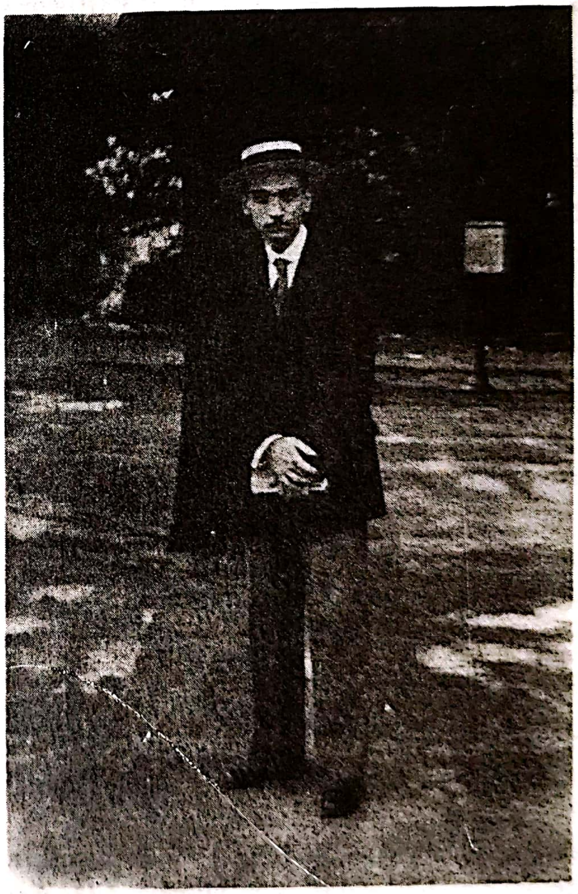
„Poetul consideră activitatea poetică operația mintală a elaborării poetice, ca un joc. Și aceasta este într-adevăr: poezia lui Ion Barbu este o combinație din care spontaneitatea este cu totul exclusă, așa-zisa inspirație cu totul absentă, și în care intelectul selectează și organizează, iar sentimentul nu are, în dezvoltarea lirică, nici un rol sau, în nici un caz, nu mai apare, chiar dacă va fi fost prezent la origine... Ion Barbu distilează și rafinează, cu insistență și de mai multe ori, materialul pe care și-l alege, și repetă această operație până când ajunge să dea la iveală o poezie cu totul nouă, care nu seamănă cu nimic cunoscut. Și reușește într-adevăr, dar sacrificând din inteligibilitate. Frumusețea care rezultă din această operație de distilare prin intelect este evidentă, dar rece și distantă, cum era de așteptat să fie.“

(*Poezia românească dintre cele două războaie și poezia europeană*, Ed. Did. și Ped., 1966).

Căutările poetului se aseamănă cu drumul aspru, inimaginabil greu, al lui Amundsen și Robert Falcon Scott, care au ambiționat și au izbutit să pună piciorul pe punctul ideal al polului, străpuns de axa — tot atât de ideală — a pământului. Stând perfect vertical pe pol, devii imobil, în timp ce oamenii de pe cercul ecuatorului se mișcă cu o viteză de 1666,6 km la oră. Uimitor este însă faptul că numai geometrul realizează marea diferență ce scapă total insului de rând. Mai mult încă: analog, geometrul poate construi — în pur spirit — un pol al întregului univers, de o stabilitate absolută, echivalentă cu Increatul, cu Ideea. Un gând îndărătnic se ridică însă, în cele din urmă, dacă încercăm să înlăturăm atâtea prejudecăți, oțioase noduri gordiene ale sofisticii: de ce atâtea *complicații*? De unde plăcerea exegeților de a căuta atâtea *profunzimi*? Unul declară a ști *pe dinafară* opera lui Ion Barbu, de atâta citire și cercetare, fără a pricepe nimic „pe dinăuntru“, declară tot el; altul întoarce *Oul dogmatic* pe toate fețele și răsucește *Riga Crypto*... în fel și chip, descoperind tot alte și alte *profunzimi* și așa mai departe; încât cultul poetului devine ușor suspect la unii, trădând poate manii ori vinovată impostură. Dar s-ar putea ca arta lui Ion Barbu să fie pur și simplu *joc*, joc superior și *încântare*, muzică a ideilor și a cuvintelor, gol templu grec, coloane și arhitrave de marmoră albă, linii euclidiene luminate de soare și proiectate pe albastrul mării. A le încărca de prea multe și prea profunde sensuri n-ar putea echivala oare cu a le colora? Frumusețea poeziei s-ar putea compara cu luna. Cea materială — pe care au debarcat astronauții — s-a văzut și s-a pipăit că e un noian de cenușă neprimitoare. Cea oglindită în luciul apelor, noaptea, e mai pură, dar se spulberă de îndată ce plonjăm în adâncuri după ea.

ION PILLAT[1]

Trecerea timpului aruncă noi umbre și lumini asupra operelor literare, diferențiindu-le, dar și apropiindu-le uneori, astfel încât ciclul de poezii din *Isarlâk* ale lui Ion Barbu stau, în fond, sub aceeași cupolă cu *Flori de mucigai* ale lui Arghezi, cu toată disjungerea care a existat între cele două mari personalități artistice. Un căutător al poeziei pure, ca și Barbu, este Ion Pillat, nu însă abrupt, negator, „revoluționar“, ci animat de spiritul său clasicizant, printr-un ecletism calm, larg înțelegător, evolutiv, pornit din sensul exact opus autorului *Jocului secund.*



Demne de toată considerarea sunt eseurile din *Portrete lirice*, care dezvăluie un mare erudit în domeniul poeziei din toate timpurile și din toate locurile. Într-unul din acestea (*Valéry, Rilke și poezia pură*), Ion Pillat este de părere, odată cu abatele Brémond, că un poem poate fi *impur* — „de o impuritate nu reală, ci metafizică“ — dacă încearcă altceva decât „să ne încânte“, făcând totodată observația, cu totul caracteristică lui și generației sale, că „la poeții moderni conceptul de poezie a trecut de pe țărmul Eticii pe țărmul Esteticii — de la morală și narațiune, la cântec și la intuiție.“ Ca și Ion Barbu, dar în termeni mai expliciți, el consideră că prin revenirea poeziei la lirismul pur aceasta se diferențiază net, *calitativ*, de ceea ce în mod obișnuit numim proză, astfel încât rămâne dovedit cum „graiul nostru are drept limită, pe de o parte, *muzica* și, pe de alta, *algebra*“. Însă, spre deosebire de Barbu, Pillat e de părere că poezia pură se poate, în mod egal, realiza și în afara ermetismului mallarmean, lucru care i se întâmplase chiar lui Paul Valéry, începând cu *Le Cimetière marin*, *Palme*, *Cantiques des Colonnes* etc., printr-o semnificativă revenire la tradiția formală a lui Racine, scriitorul român simțindu-se îndreptățit să afirme că „mărimea unui poet se poate măsura în puterea lui de a întineri și duce mai departe, scoțând-o din litera moartă a cărților și transplantând-o în sufletul viu al vremii, tradiția literară a nației sale“ (*Ibidem*).

---

[1] Ion Pillat (n. 31 martie 1891, București — m. 17 aprilie, 1945, București) se trăgea, prin tată, din vechi boieri moldoveni din ținutul Fălciului, iar prin mamă era nepotul direct al lui Ion C. Brătianu. Își făcuse educația în familie, mai întâi, desăvârșind-o apoi la liceul „Henry IV“ din Paris. Tot aici, la Sorbona, urmă, după luarea bacalaureatului în 1909, Istoria, Geografia și Dreptul, studii de care nu s-a folosit într-o carieră de specialitate. În timpul vacanțelor, frecventa, fără asiduitate însă, pe oamenii de litere din țară, mai întâi pe Titu Maiorescu, care îi

Începând a scrie poezii încă de pe băncile liceului, de la Paris, în seria de culegeri de debut (*Visări păgâne*, *Eternități de o clipă* etc.), Ion Pillat merge pe urmele parnasienilor — cum singur mărturisea mai târziu —, un Leconte de Lisle, Hérédia, Giosuè Carducci, dar și în descendența românilor Macedonski și Duiliu Zamfirescu. Tipice sunt acum aparițiile de mitologie antică, mai mult sau mai puțin decorative, ca în ciclul *Centaurii* sau într-o bucată precum *Unui hermafrodit de marmoră găsit pe marginea mării*, în versuri atent studiate. Dar mai ales motivele orientale, de pildă muntele Fuji:

---

publică primele poezii în *Convorbiri literare* pe 1911, apoi cenaclul lui Macedonski, căruia îi editează, în 1912, *Flori sacre*. Mai târziu, în 1916, ajuta tipărirea volumului *Plumb* al lui Bacovia, an în care prelua și conducerea revistei *Flacăra*, împreună cu prietenii săi Horia Furtună și Adrian Maniu. Cu Arghezi, în 1922, va scoate reviste *Cugetul românesc*. A colaborat însă foarte statornic la *Gândirea*. În afară de numeroasele volume de versuri (între care mai importante: *Eternități de o clipă* (1914), *Amăgiri* (1917), *Grădina dintre ziduri* (1919), *Pe Argeș în sus* (1923), *Biserica de altădată* (1926), *Limpezimi* (1928), *Caietul verde* (1932), *Scutul Minervei* (1933), *Poeme într-un vers* (1935), *Țărm pierdut* (1937), *Umbra timpului* (1940), *Împlinire* (1942) adunate toate apoi în ediția definitivă cu titlul *Poezii*, 3 volume, apărute în 1944) a mai scris piese de teatru: *Dinu Păturică*, dramatizare după romanul lui N. Filimon, întreprinsă în colaborare cu Adrian Maniu și reprezentată la Teatrul Național în 1925, basmul dramatizat *Tinerețe fără bătrânețe*, realizat împreună cu același colaborator și reprezentat în 1926. A făcut, de asemeni numeroase traduceri din mari poeți universali, printre care Francis Jammes, St. John Perse, Paul Claudel (misterul dramatic *Îngerul a vestit pe Maria*, reprezentant la Teatrul Național în 1939), Klopstock, Goethe, Schiller, Hölderlin, Platen, Lenau, Ștefan George, Hugo von Hoffmannsthal, Rilke etc. Importante sunt și o serie de articole, eseuri și conferințe referitoare la poezia universală, publicate în *Portrete lirice* (1936, dată la care era ales membru corespondent al Academiei și primea Premiul național pentru literatură) și în volumul *Tradiție și literatură* (1943).

Bibl., *Poezii*, E.P.L., sub îngrijea lui Aurel Rău, 1965: „*Poezii*, 2 vol., E.P.L., 1967, antologie de Dinu Pillat, prefață de Mircea Tomuș.

Munte Fuji, munte Fuji,
Peste tine zboară norii —
Berze albe, berze negre,
Cu aripile întinse.
Mi se cerne lin iubirea
Pe cărări la Kumamoto.
La Kitzumo rânduri-rânduri,
Vântu-mi ninge tot trecutul.
(*Din Samisem*)

De aceeași natură sunt și versurile din *Noapte pe lagună,* unde se cântă Veneția, ca în *Gondoleta* lui Alecsandri:

Nori purpurii
Prin zări pustii
Spre Lido pier.
Pe-al mării larg
Nu e catarg,
Nici stea pe cer,

sau din niște *Ecouri marine,* în care apar sirenele, tritonii, vocile de la proră, triremele ce se pierd pe valuri în asfințit:

Trirema se șterge prin asfințit,
Cu dânsa suspine deșarte...
Ecouri fugare au amuțit,
Departe se-aud... mai departe.

A noastră-i sirena cu păr de argint
Ce-noată în rază de lună!
Uitate acuma sunt doruri ce mint!
Ea simte iubirea străbună.

Parnasiană, în același stil corect și rece care e al lui Duiliu Zamfirescu, este o *Jardin du Luxembourg,* cu versuri exact măsurate, cu totul potrivite subiectului de astă dată:

Plutea aromitoare suflarea primăverii
Prin frunzătura-naltă din vechiul Luxembourg;
Era în clipa-n care nu știi sub vraja serii
De vine aurora din nou, sau de-i amurg...

Zburară porumbeii din paltini. În surdină
Soptea tânguitoare Fântâna Medicis.—
În cea mai minunată și clasică grădină
Ce-a înflorit vreodată sub cerul larg deschis...

Macedonski este urmat cu mare meșteșug — însă prin lăsarea la o parte a tumultului byronian din original — într-un sonet perfect, intitulat *Barbarul* și mai ales în *Cântecele stepei.* Uneori marea grijă de acuratețe prozodică îl face pe tânărul poet să recepteze, involuntar poate, ritmuri din Coșbuc:

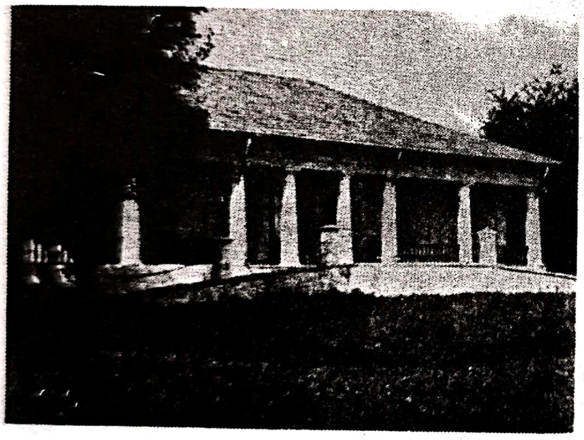
Cu flamura de sânge-n steag,
Aș vrea să calc în Turkestan.
Tu, fata craiului pribeag,
Spre întâlnirea celui drag
Să vii în lung chervan.

Mai rodnice par a fi influentele venite de la Alecsandri, prin *Pasteluri*. *Seară la Miorcani* poate fi o replică la *Serile de la Mircești*. Versul e amplu, discursiv, și descriptivul nu lipsește; apare chiar comparația tipic alecsandriniană:

Ca un far de piatră, turnul dârz biserica-și ridică.
Clopotul de seară-i paznic veșnic trist și veșnic treaz...
O cireadă răzlețită la pășune pe islaz,
Pare-un sol de păsări albe ce se lasă fără frică
În furtuni pe pieptul verde al înaltului talaz.

De praf alb umflându-și pânza pe albastrul depărtării
Navighează șarabane: repezi luntri de pescar,
Și în urmă fuge drumul, ca o pârtie de var
Peste valuri spre coșare potmolite-n largul țării,
Ca vapoare părăsite de demult de marinar.

Apropierea de Alecsandri s-ar explica și printr-un fel de înrudire de clasă, ca s-o numim așa. Prin tată, Pillat descinde din vechi boieri moldoveni, iar prin mamă este urmașul direct al vajnicilor Brătieni, contemporanii marelui poet pașoptist. Însă cântând moșia Florica din coasta Piteștilor și satul Miorcani, pe malul Prutului, din ținutul Fălciului — în ciclul de versuri prin care devine într-adevăr reprezentativ, *Pe Argeș în sus* —, Pillat nu are prospețimea, spontaneitatea și energia bardului de la Mircești. El este ultimul mare scriitor boier din literatura română modernă, întemeiată cu o sută de ani mai înainte, în mare măsură, de reprezentanții acestei clase, într-o vreme când forțele ei erau încă vii și active. După Ion Pillat, literații boieri sunt tot mai rari, și intelectualii proveniți din rândurile lor se ocupă de obicei cu eseistica subțire, devin colecționari de lucruri vechi, vagi istorici ori numismați. Întoarcerea poetului *la vatră* — după experiența parnasiană, îndeajuns de cosmopolită — prin ciclurile *Pe Argeș în sus, Satul meu, Biserica de altădată, Lipezimi* — a fost văzută de unii și în sensul *Amintirilor* lui Creangă. Apropierea jignește însă bunul-simț, și e ca și cum am pune casa cu bârne grele din Humulești alături de conacul Brătienilor. Realitatea este că Ion Pillat, intrând tot mai mult în albia originalității sale, rămâne în continuare un poet livresc, „fin“ și „sensibil“, cu tendința de a cânta „senin“ și „cuminte“ (cel puțin ultimul cuvânt este chiar al lui), fără mari fioruri, locurile copilăriei boierești,



având mereu în față exemplul unor Albert Samain și Francis Jammes, pe care-i îndrăgea, cunoscând adânc întreaga experiență simbolistă, de la Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Paul Valéry, Ștefan George și Rainer Maria Rilke, pe care-i admira.

Cu rezervele făcute, ciclurile „tradiționale" — și nu neapărat „tradiționaliste", cu toată colaborarea asiduă în paginile *Gândirii* — ale poeziei lui Pillat reprezintă un moment capital în dezvoltarea liricii românești din perioada dintre cele două războaie. Prin ele, simbolismul se autohtonizează, fără a deveni totuși mai profund, și se încearcă, nu fără succes, umplerea unui gol, în direcția creării unui clasicism, mai bine zis a unui neoclasicism, la care poetul tinde în chip deliberat.

Ion Pillat este cântărețul unuia dintre peisajele cele mai frumoase ale țării, regiunea muscelelor din apropierea Piteștilor: Argeșul și Râul Doamnei, pe malurile cărora se află Florica și Golești, cu livezile de pruni și podgoriile bogate, cu colinele străjuite în fund de silueta albastră a Negoiului. La Alecsandri, bucuria vieții câmpenești era pură și simplă, în timp ce, printr-un joc subtil al contrariilor — perfect explicabil istoricește însă —, rafinatul teoretician al poeziei pure se retrage la moșie într-un chip programatic, atins parcă de o ușoară mizantropie:

> Las altora tot globul terestru ca o minge,
> Eu am rămas în paza pridvorului străbun.
> Ca să culeg cu ochii livezile de prun
> Când alb Negoiul, toamna, de ceruri se atinge.
> (*Ctitorii*)

Bardul de la Mircești era un temperament prin excelență hedonic, mergea la țară să „se dea la iarbă verde" — cum spune într-o scrisoare către Ion Ghica —, contempla muncile câmpului, lunca Siretului și tabloul alb de iarnă cu un ochi aproape virgin; iar când a fost să se gospodărească mai confortabil, a pus să i se construiască o casă nouă, părăsind-o pe aceea mai veche a tatălui vornic, fără nostalgii. Nepotul Brătienilor, prin forța împrejurărilor istorice mai profund, este totuși un poet mai rece și face figură de epigon melancolic în căutarea timpului pierdut. El face caz de strămoși, de legătura cu pământul, din tată în fiu, cântă casele vechi, mormintele, jucăriile copilăriei. Ca Francis Jammes, care într-o poezie precum *La Salle à manger* — tradusă de altfel de către poetul român —, evoca, cu voită stângăcie, dulapurile care auziseră vocile bunicilor, ceasul cu cuc cu resorturile stricate și vechiul bufet mirosind încă a pere coapte, Pillat cântă odăile cu acele obiecte vetuste care formează adevărate muzee de familie; naivitatea e desigur voită, și în cazul lui, când printre ele sunt pomenite „bățul rustic“ și „putina“ pentru băi de foi de nuc a bunicului:

Nu s-a clintit nimica, și recunosc iatacul
Bunicului pe care, viu, nu l-am cunoscut.
Rămase patu-i simplu și azi nedesfăcut,
Și ceasul lui pe masă și-a mai păstrat tic-tacul.
Văd rochia bunicii cu șal și malacov,
Văd uniforma veche de „ofițir“ la modă
Pe când era el *junker* — demult — sub Ghica-vodă,
Când mai mergeau boierii în butcă la Brașov.
Și lângă bățu-i rustic, tăiat în lemn de vie,
Văd putina lui unde lua băi de foi de nuc.
A scârțâit o ușă... un pas... și-aștept năuc
Să intre-aici bunicul dus numai până-n vie.

(*Odaia bunicului*)

Vechii Brătieni erau oameni de acțiune și când plecau de la moșie o făceau spre a pune la cale lovituri politice. Nepotul are însă un trecut, este — cum se spune în termeni prozaici — un sentimental, despărțirea de locurile natale echivalând, de fiecare dată, cu un pas spre moarte:

O, surugiu, oprește! Stai locului, trăsură!
Prin plute seculare să văd cu ochiul plâns,
Sporind pe ceruri, dealul în flori ca o răsură,
Ce-n poala lui lumina trecutului a strâns.

Înfrână-ți caii-n spumă, o clipă să văd încă
Mormântul, și capela, și via cu castani:
Priveliște rămasă aceeași, ca o stâncă
Domnind pe risipirea atâtor zeci de ani.

(*Adio la Florica*)

Estetul știe însă să se ferească de exagerări, și evocarea se păstrează întotdeauna în limitele decente. Excelentă este poezia aromelor exalate de fructele adunate toamna în cămară:

Șovăitor ca robul, ce calcă o comoară
Din basmul cu o mie și una de nopți, mă-nchin:
Văd pepeni verzi — smaragde cu miezul de rubin —
Și tămâioșii galbeni ca soarele de vară.

S-aprind fantasmagoric caise și gutui:
Trandafiri lampioane și lămpi de aur verde...
Dar părăsind cămara ce mințile îmi pierde,
Tot rodul vrăjitoarei cu lacăt îl încui.

(*Cămara de fructe*)

O capodoperă a echilibrului dintre clasic și romantic este *Aci sosi pe vremuri*, sugerând petrecerea în timp a generațiilor. La „casa amintirii cu obloane și pridvor“, odinioară bunicul, tânăr, își întâmpinase logodnica în crinolină, recitându-i *Le lac* de Lamartine și *Sburătorul* lui Eliade. Acum, după 1900, e rândul nepoților, dar cadrul este același:

Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu:
Pe urmele berlinei trăsura ta stătu.
Același drum te-aduse prin lanul de secară.
Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară.
Subțire, calci nisipul pe care ea sări,
Cu berzele într-însul amurgul se opri...
Și m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram
Când ți-am șoptit poeme din bunul Francis Jammes.
Iar când în noapte câmpul fu lac întins sub lună,
Și-am spus *Balada lunei* de Horia Furtună,
M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,
Și ți-am părut romantic și poate simbolist.

Când însă legătura cu generațiile trecute se face programatic, ca în *Bătrânii*, unde sunt evocați poeții anteriori, de la Dosoftei până la Eminescu și pictorul Grigorescu, poezia rămâne didactică și artificială, deși altminteri onorabilă. Suntem departe de suflul genial din *Epigonii*, la care Pillat s-a gândit probabil. Convorbind cu umbrele trecutului, poemul e greoi, și teza, pledoaria pentru tradiție, străvezie, tratată pe îndelete, în timp ce la Eminescu viziunile formează un univers dintr-o singură bucată, fără „idei“, absorbind spiritul ca un miraj.

Cu *Satul meu* și *Biserica de altădată*, Pillat se apropie cel mai mult de curentul tradiționalist de la *Gândirea*. Maestru pe deplin stăpân pe mijloacele sale, poetul creionează uneori vignete asemănătoare cu decorațiile pictorului Demian. Iată-l pe plugar:

Sunt un plugar, mă cheamă Vlad Nicoară;
Am fața aspră și tăiată-n lemn,
De satul meu mă leagă strâns o sfoară
De țarină și sapa mea de lemn.

Eu nu cunosc sub cer decât pământul
Mai negru ca o pâine de secară.
Dă-mi, Doamne, să-mi călească legământul
Un plug, doi boi și brațul care ară.

(*Vlad plugarul*)

Desigur, aici e multă convenție, și urmele parnasiene se străvăd de îndată, cu toată asprimea liniilor. Însă poetul nu-și propune profunzimi și nici măcar simboluri cât de cât tulburi. Ceea ce îl interesează este mai mult imaginea plastică, de efigie. Iată-l pe păstor:

Proptit în bâtă stă în trei picioare
În sarica lățoasă cât un urs —
Aicea, de când țara e sub soare.
În juru-i oi și veacuri i s-au scurs.

Și l-a pălit un gând în noaptea lungă:
E poate și acolo un oier
Ce-și mulge stelele în strungă,
De curge Calea Laptelui pe cer.
(*Ilie Baciu*)

Decorativ rămâne Pillat în ciclul de poezii *Biserica de altădată*. Iată imaginea mănăstirii în peisajul autohton:

Pe zări străvechi ca scoarțe oltenești,
Țesute-n flori și păsări de-amurgire,
Pe culmi te înălțai, să împlinești
Logodna cerului cu țara — mânăstire...
(*Mânăstire*)

Aceleași procedee le întâlnim în *Toaca*, *Spre schit*, *Cozia* etc., și tezele tradiționalist-ortodoxiste, formulate de Nichifor Crainic, a bisericii considerată ca „logodnă“ a cerului cu pământul românesc, se văd de departe. Se cuvine să adăugăm însă neapărat că Ion Pillat este un poet și un estetician desăvârșit, și tradiționalismul lui nu depășește niciodată cadrele artei, chiar atunci când temele, luate în sine, sunt de domeniul misticismului creștin. Din acest punct de vedere, compunerea *Povestea Maicii Domnului* este dintre cele mai caracteristice. Observând, cu mare îndreptățire, că reprezentările iconografice și literare a mitologiilor creștine capătă la fiecare popor și la fiecare epocă, chiar la fiecare artist în parte, un specific anume — care nu este altceva decât artă pură —, poetul aduce Nazaretul lângă Pitești, Ioachim și Ana, părinții Fecioarei Sfinte, devenind astfel țărani locali:

N-au fost măslini, nici dafini, nici smochini...
Pământul sfânt nu e al Galileii —
La noi e Nazaretul. Ioachim
De pe pridvor privește Râul Doamnei.

....

Cu furca-n brâu mergi, Ano, în livadă
Să-ți pască pomișorii albi din mâini
Ca mieii priori născuți în primăvară,
Plângând că nu ești mamă să-i mângâi.

Nașterea sfântă are loc sub Piatra Craiului, Betleemul e Câmpulung-Muscel și, în chipul cel mai firesc, ritmurile sunt luate din folcloricele colinde:

Jos din poarta raiului,
Pe sub Piatra Craiului,
Unde-ncep muscelele,
Apele și stelele,
Vezi, albind ca pe chilim,
Târg pre munte Vifleim.

Magii și păstorii, veniți să se închine pruncului Isus, sunt, se înțelege, țărani și ciobani de pe la noi; fuga — din pricina turcilor, nu a prigonitorului Irod — devine „bejenie“ la Ardeal; Iosif „suduie“ boii la drum și la popas, familia sfântă mănâncă mămăliga românească; în sfârșit, raiul e așezat tot în Muscel, păzit la cele patru porți de un localnic, Moș Pătru. Se înțelege, atâta convenție sfârșește prin a supăra ochiul. Altul este punctul de vedere estetic cu privire la picturile murale sau la icoanele țărănești pe sticlă, unde Maica Domnului, Dumnezeu, Isus, îngerii și ceilalți sfinți sunt înfățișați în posturi țărănești, cu căciuli și opinci, arând, semănând, tăind via ori păzind oile. Acolo se admiră naivitatea sufletului primitiv. (Și încă se pune problema dacă e vorba de artă adevărată ori numai de un curent „la modă“, ieșit, în vremea din urmă, din zelul colecționarilor și din spiritul public atât de labil, snob în instanță ultimă, interesat de lucruri care *au fost* pe vremuri). Altul trebuie să fie, desigur, și punctul de vedere cu privire la arta marilor italieni, flamanzi sau germani, care în picturile și sculpturile reprezentând personajele biblice în posturi locale naționale aduceau un suflu puternic, autentic, izvorât direct din spiritul evului mediu. Pe urmă, în arta cuvântului e presupus cărturărismul, informația mai exactă, și Dosoftei, care — nici vorbă — era un credincios, mai „naiv“ mult decât modernii tradiționaliști, a fost un poet mai mare, cu toate că a „localizat“ foarte puțin în comparație cu ei. Încă o dată însă, Ion Pillat știe să păstreze măsura, se oprește exact la limita dincolo de unde totul ar deveni un abuz, ca și pictorul Demian de la care au rămas vignetele din revista *Gândirea* și decorul catedralei din Timișoara, simplă plăcere a ochiului. De altfel, poetul însuși, atât de lucid, întrucât privește creația sa, ținea să atragă atenția criticilor care cercau să vadă în *Povestea Maicii Domnului* o filiație cu poemul *Marienleben* al lui Rilke. Rilke, pentru care avea o mare admirație, cu inspirația lui „atât de catolică și germană, mistică și muzicală“, nu i-a putut servi ca model, ci mai curând a fost inspirat de plastica românească de icoană țărănească: „Dacă am avut aici un model, n-a fost Rilke, ci poezia poporului și folclorul nostru, lucru pe care l-a trădat involuntar critica atunci când m-a învinuit că a lipsit aici tocmai misticismul transcendental al poetului german, ceea ce nu mă împiedică de loc de a prețui foarte mult poemul lui Rilke“ (*Mărturisiri*).

Cu *Limpezimi, Caietul verde, Țărm pierdut*, sonetele de sub titlul *Scutul Minervei, Balcic, Poeme într-un vers, Umbra timpului*, culegeri publicate între 1928-1940, la care se adaugă ciclul de sonete din *Împlinire*, Ion Pillat se îndreaptă cu hotărâre spre crearea unei poezii neoclasice, etapă pe care însuși o consideră ca „mai rodnică în creații originale“, ceea ce nu a fost întotdeauna și părerea criticilor și istoricilor literari. La anii maturității depline, în urma unor călătorii în Grecia și prin lecturi aprofundate din marii clasici universali, descoperea ceea ce el numește „miracolul elin“:

„Descoperirea Helladei și a artei sale, a sculpturei și a templului grec, în special, a fost un eveniment capital în viața mea. Îndrăznesc să cred că am trăit-o cu prospețime și cu un entuaziasm mai aproape de acela al unui contemporan al Renașterii decât al unuia din epoca noastră. Mi-am regăsit sentimentele de atuncea, deschizând, mult mai târziu, *Italienische Reise* a lui Goethe. Cred că toată poezia mea, de la *Caietul verde* încoace, a fost influențată de miracolul elin. Grație lui, idealul clasic și-a scuturat pentru mine colbul didactic și rece de pe băncile școlii sau din sălile muzeelor europene.“

(*Mărturisiri*)

În *Calendarul viei*, din culegerea *Limpezimi*, Pillat își constituie un *Georgicon*, în care sunt consemnate lucrările podgoreanului de la Florica. Seninătatea retragerii la țară nu e totală însă nici acum și lucrul se străvede în anume mici ironii:

Departe-s norii negri, îți fluieri câinii sui,
Spre fetele ce sapă cântând în vie, sui.
Zâmbești la toți copacii — ei astăzi îți sunt frați —
Și uiți de Capitală, de genii, de confrați.
La Capșa, în bocalul lor de literatură,
Stau — gogoșari — maeștri acriți de-atâta ură
Și castraveți — discipoli verzui ca murătura:
Doct, picură oțetul în svarțuri. Cască gura,
Prin abureala sticlei, din stradă, liceene...
— „Păzea!“ printre picioare, zbucnind din buruiene,
Vătuiul o tulește de vale... și-a fost dus.
Toți câinii după dânsul — iar tu privești în sus,
Râzând cu hohot, fuga ce-n râpă se prăvale...
Zău nu regreți că astfel n-ajungi în manuale.

(*Prier*)

În Florar, se aude cântecul cucului în codru, pe Valea Mare, Negoiu-i încă alb, și bătrâna moară de pe pârâu cântă „și macină polenul luminii“. În Cireșar, boierul încalecă pe buiestraș, primește binețe de la „cosașii ce merg pe vale“ și, tot idilic, „culege gura gustoasă ca o fragă“ a fetei morarului. În Cuptor, se retrage în odaia răcoroasă, numai cu cartea lui Robinson Crusoe, iar în Gustar gândește o aventură ca în *La hanul lui Mânjoală*:

Îmi leg de-o plută murgul și bat în poartă silnic
Ca să-mi răsari, voinică, hangiță strânsă-n vâlnic,
Cu ochii de vădană, cu brațul alb și plin —
Să-ți cer culcuș la noapte și o oca de vin.
Mi-aduci, cu rața friptă pe varză, vinu-n oală —
Te-ntreb mirat: —“Să fie chiar hanul lui Mânjoală?“

Poetice, deși fără profunditate, sunt sfaturile vierului mai ales, tăierea joardelor, arăcirea, sulfatarea pentru înlăturarea filoxerei, în fine, culesul, storsul, pritocitul și ritualul degustării vinului:

Apoi Prier când vine pe-a Argeșului apă,
Cum săpătorii vița pe dealuri o dezgroapă;
Cum tremură golașă ca pruncul și-o botează,
Și mierla cu un cântec, și soarele cu-o rază;
Cum coardele le leagă vierul de arac,
Cum taie joarda slabă și lemnul prea sărac...
Dar plânsul sfânt al viței nu-l vei cânta tu oare
Cu lacrima lui clară, de ochi vindecătoare?
Dar despre sulfatare nu pomenești nimic,
Nici despre boala viței, ce „filoxeră"-i zic!
Cum vrei atunci, poete, ca un viticultor
Din cartea-ți să culeagă un sfat folositor:
Pe raftul librăriei, uitată, o să șadă.
Poveţile și tâlcul le știu de mult. O cadă
Cu must de tămâioasă mai bine să-mi aduci,
Și în cerdacul casei, în tihnă și-n papuci,
Ca Anton Pann de veseli, când dă de un nerod,
Cu metodologie să bem al viței rod.

(*Vinicer*)

Sunt evocați, în spiritul acestui nou *carpe diem*, și ceilalți poeți preferați:

Dar în odaia cramei cu focul în cămin,
Aduci pentru prieteni urciorul cel mai plin.
Te-așezi cu ei la masă, citești și procitești,
Și vinul vechi, și vinul mai nou ce-l pritocești.
Butucii ard în sobă cu trosnet și scântei.
Din rodul viei tale ești bucuros să bei —
Cucernic pentru oaspeți ridici câte-o bărdacă,
Pe frații-n poezie nu-i uiți cu cana seacă.
Și, ca poet al viei, serbându-i sfântul hram,
Închini pentru Horațiu, Virgil și Francis Jammes.

(*Undrea*)

Firește, este amintit din nou Alecsandri, în același spirit al seninătății clasice și al poeziei simple, nesofisticate:

„*Perdelele-s lăsate și lampele aprinse*" —
Frumosul vers anume îl chemi acum în minte,
Vreun critic să te-nvețe, discipol să te facă —
Estetului, din milă, închină-i o bărdacă.
Gândește-te la omul acela din Mircești,
Senin la gura sobei ca tine — îl iubești.

(*Ghenar*)

Cu celelalte cicluri, de la *Caietul verde* până la *Împlinire* și *Cumpăna dreaptă*, industriosul și rafinatul Pillat, cunoscător și traducător de atâta poezie universală —, de la Ronsard și Joachim du Bellay, la Goethe, Hölderlin, Rilke, la T. S. Eliot, Ramon Jimenez sau Antonio Machado, devine atât de eclectic, încât cu greu ar mai putea fi încadrat într-o formulă definitorie, unică. Versurile sunt tot mai corecte și tot mai reci, solicitând neapărat un fel de rafinament și erudiție din partea cititorului, nu pentru că s-ar lăsa greu înțelese, ci tocmai dimpotrivă, autorul subînțelegând mereu importanța marilor locuri comune, necesitatea reluării, repetării lor. Ca Francis Jammes în *De tout temps à jamais*, el este împotriva *complicației*, care e „viciul veacului nostru“, și consideră că poezia rămâne aceeași „Dintotdeauna la Niciodată“, fără a suferi „nici o rupere a ondulației sale armonioase“. Ne aflăm deci în fața unui crez clasicist foarte declarat, și poetul, părăsind Florica și Miorcanii, vrea să se strămute într-o Helladă ideală, lucru pe care îl și întreprinde parțial, punând să i se construiască o vilă pe țărmul dobrogean, Grecie „trăită la mine acasă“ — cum spune în *Mărturisiri*[1] — „să mă simt mai aproape de ce visasem aieve“. De fapt uscăciunea acestei poezii se explică prin împrejurarea că autorul ne invită să admirăm o cultură. În Grecia, marea e „o treaptă de senin“, coloanele, „trupuri netede de zei“, mai ușoare decât porumbeii:

Stă marea ca o treaptă de senin
Pe care urcă insula-n lumină,
Și templul din pădurea de măslin
Se-nalță gol și viu ca o tulpină.

Coloane, trupuri netede de zei
În care sângele s-a făcut soare,
Colunii lângă ele îmi sunt grei:
Nu pasărea, ci piatra o să zboare.

(*Hellada*)

Acum poetul compune elegii și mai cu seamă sonete, stă la umbră de dafini, adăpostit de scutul înțeleptei Minerve, care îl apără de deșertăciunile lumii și-i dă puterea să-și toarne chinul în marmoră nepieritoare:

Adăpostit sub scutul Minervei stau deoparte
La umbra unui dafin ce n-are vestejiri,
De gloria lumească, de secile vrăjiri
A' vremii-nșelătoare totuna de departe.

Adun pământ, și plante, și oameni într-o carte
Înaltă în simțire, bogată-n zugrăviri.
Din vechile otrăvuri făcut-am izbăviri,
Din tulbure viață, armonioase arte.

Dar sarcofagul poartă îngemănate roade:
În juru-i saltă-n soare al zeilor alai,
Năuntru zace mortul cu viermele ce-l roade.

---

[1] Vezi ediția citată, editată de Iordan Datcu, Minerva, 1971.

Nu-i nimeni deznădejdea din gând să mi-o ghicească.
Doar tu, zeiță clară ca flacăra, îmi dai
Puterea să-mi torn chipul în marmura cerească.
(*Scutul Minervei*, IV)

În unele poezii din perioada influenței lui Macedonski, cum ar fi *Barbarul* („E-n mine-o herghelie de armăsari“), *Cântecele stepei* („Ești călărețul galben, ești albul arămsar,/ Albastra depărtare, și-ntrecerea lor oarbă./ Ești cântecele stepei, ești suflul lor barbar“) și chiar în o bucată din *Caietul verde* („Aud prin vreme scârțâit de care./ Galop adânc vuind spre răsărit./ Și inima îmi bate tot mai tare/ Chemându-mă cu sângele meu scit“), Pillat pare a da semnele unui temperament romantic. Acum însă el se simte ridicat din lutul țării lui, logodit cu muzele olimpice, schimbând „frunza“ națională cu coardele lirei nemuritoare, pe care n-o pricepe ilotul:

La Roma, când Horațiu prindea nemuritoare
Cadența ta în odă, când verbul suveran
Îl mlădia-n eglogă poetul mantuan,
La noi ziceau din frunză păstori pe la izvoare.

Dar să înalț primește sonetul la picioare,
Ca să înfrunte ritmic al vremilor noian —
Când simt sub mână lira, pe fiecare an,
Mai pură, mai pioasă și mai învingătoare.

Din lutul țării mele mi-am ridicat spre tine
Un suflet ca un codru adânc și nepătruns;
I-ai dat desăvârșirea coloanelor eline.

Nici azi nu-l va pricepe ilotul, și nici mâne,
Dar versul meu în slujba-ți purificat, și uns,
Și logodit în taină cu muzele, rămâne.
(*Scutul Minervei*, IX)

În fond — și abia acum ne dăm mai limpede seama —, Pillat a fost, chiar de la început, și, în linii mari, a rămas, un parnasian prin structură. Aproape toate sonetele din *Scutul Minervei* și celelalte bucăți din *Țărm pierdut*, ca și din *Balcic*, sunt parnasiene, imperceptibil descriptive numai, pentru că poetul cunoaște toate secretele meșteșugului. Iată câteva exemple luate la întâmplare mai mult:

Pe cer se perindă lin nourii și
Azurul adânc, spălat de lumină.
Pe trepte se-așează tăcute, pe rând,
Când umbra, când raza senină.

(*Epidaur*)

Albe coloane, zei reci,
Trupuri fără pată,
Frunză cu freamăt de veci,
Vreme nedezlegată.
(*Olimpia*)

În spate zid de stâncă arde-n cer
Pe care torc cununi vulturii.
În față, prăvălită-n golful clar.
Umbrirea verde stinsă a pădurii.
(*Delfi*)

Cu plaja-n arc de soare, unde marea
Cu val rotund de mii de ani a stat,
Îi văd, lungit pe-o rână, doar spinarea
Și trupul gol în bronz turnat.
(*Păstor ionian*)

Avea dreptate E. Lovinescu atunci când afirma că chiar capodoperele își pierd din valoare cu trecerea timpului? Înclinăm mai degrabă să credem că nu. În orice caz, observând că pe Horațiu îl admirăm, în timp ce pe Eminescu îl iubim, criticul a spus un adevăr fin. Experiența lui Ion Pillat arată foarte limpede cum clasicismul nu poate fi preluat în formele lui goale și reci, în nici una din epocile următoare. „Convertirea“ lui Renan trebuie, desigur, înțeleasă în sens figurat și în orice caz ea are o semnificație istorică, ca și, mai înainte, *Italienische Reise* — admirate de Pillat atât de mult —, ca tot „helenismul“ german din vremea lui Wienkelmann, Goethe, Hölderlin și atâția alții. Homer, tragicii greci și chiar latinii Virgil sau Horațiu sunt *ai epocii lor* — ca și coloanelor templelor, acum albe, altădată însă colorate și frecventate de oameni obișnuiți, nu numai de turiști. Clasicismul este un umanism și, ca orice formă de artă, presupune legătura directă cu viața unei epoci. Luat în sine, cum se întâmplă în mai multe din poeziile lui Ion Pillat din perioada lui „helenistică“, el rămâne uscat, decorativ și nu poate fi gustat decât de cărturarii năráviți, suflul liric autentic lipsind de cele mai multe ori.

Colaborarea cititorului rafinat o cere poetul și în *Poeme într-un vers*. G. Călinescu le privea cu destulă rezervă, mai mult ca un joc superior, deoarece, spune criticul, „versul are nevoie de un mediu în care să se miște și să fie vizibil. El este un pește exotic foarte frumos căruia îi trebuie apă și un glob de sticlă“. Cu talent și pricepere, cineva ar putea să compună o a doua operă pillatiană, brodând versuri în jurul acestor metafore. Iată câteva din ele:

STELĂ DANSATOARE: Cu vălul tras pe față se depărtează stând.
TRUP DE FATĂ: O salcie mlădie cum e tulpina ei.
PASĂREA DE BASM: Zburau fazani de aur în focul din cămin.
ARTĂ POETICĂ: Nu vorbele, tăcerea dă cântecului glas.

TRECUTUL: În ochii verzi porţi marea spălată de furtuni.
HERACLIT: Priveam cum fuge ziua pe apele ce curg.
BELŞUG: Am întâlnit azi toamna venind în car cu boi.
CIOCÂRLIA: Din praştia câmpiei lumina sus cânta.
SCLAVE: Femei cu trup de noapte şi miez de soare-aprins.
FRIZĂ: Strunindu-şi calul, sare prin veacuri nemişcat.
GORGANE PE BĂRĂGAN: Cămile-ngenunghiate venite din Altai.

Procedeul poate fi observat chiar în tehnica poetului. Un poem într-un vers, precum: „CASTANA: Din ghimpii amintirii Trecutul l-am cules“, are forma „Trosneşte amintirea ca o castană coaptă“, în poezia de şase catrene *Ctitorii*. Iar metafora ciocârliei fusese dezvoltată mai înainte în o strofă ca următoarea:

Dar sus, sus prin spirale de fum, spre răsărit,
Se-nalţă-un zbor şi suie pe scări de armonie.
Cetatea-n trepidare de fier n-a bănuit
Că, slobod, sparge cerul un viers de ciocârlie.
(*Ciocârlia*)

Oricum ar fi însă, Vladimir Streinu avea perfectă dreptate să caracterizeze *Poemele într-un vers* drept nişte divertismente de vacanţă ale poetului.

Surprinzător, ciclurile din urmă, *Umbra timpului*, *Împlinire* şi *Cumpăna dreaptă*, au intrat puţin în vederile comentatorilor, deşi — lăsând la o parte cunoscutele acum abilităţi şi artificii de mare rafinament — unele bucăţi arată un poet dintre cei mai mari. Există la Ion Pillat — şi lucrul l-am observat cu deosebire în *Pe Argeş în sus* — un sentiment acut al trecerii ireparabile a timpului, un fel de palpare a duratei ce indică neapărat sensibilitatea modernă trecută prin simbolism, de dincoace de Bergson şi Proust. În *Pe Argeş în sus*, Pillat venea în căutarea trecutului, a strămoşilor şi a copilăriei, iar mai târziu, helenizând, cerca oprirea eternităţii în loc. În poeziile din ultima parte a vieţii, nu în toate, dar în cele mai izbutite, conştiinţa poetului apare ca scurgerea unei ape care, simţindu-şi sfârşitul — fie că trebuie să cadă într-un abis ori să fie sorbită într-un liman —, ar voi să-şi încetinească mersul implacabil. Impresia este de mişcare subiectiv iute prin peisaj, cu fulguraţii greu de fixat într-un desen:

Trec vulpile toamnei furiş prin păduri,
Roşcate, gălbuie şi sure.
Înalţă poclitul grăbit pe trăsuri
Şi pocnet de bici să ne fure.

Aleargă la dreapta şi stânga câmpii,
Lungi lanuri arate şi mirişti.
Mai iute aleargă Brumarul, nu-l ţii,
Nici iarna cu albele linişti.

Copitele scapără-n noapte scântei,
Gonesc telegarii nălucă —
Și soarele verii se-arată prin tei
Și vița în floare pe-ulucă.

Și iar vulpea toamnei prin codri și iar
De roți repezite vuire,
Din an vechi în an nou, din hotar în hotar,
Prin zodii în lină rotire.

(*Zodier*)

Același sentiment al neputinței opririi în loc îl aflăm și în *Panta rhei*:

Spumă, fulg, vânt, val, nisip și ploaie,
Clipe uitate, ceasuri pierdute, zile și ani —
Totul se scurge, totul mă lasă, fuge și moare
În necuprinsul, în nesfârșitul tău ocean.

La anii de pe povârnișul de dincolo de culmea vieții, oglinda tot mai mult ne reține chipul brumat de seară, vremea trece nălucă și, ca la Miron Costin, brațul și părul iubitei sunt fum și părere, viața e vrajă și vis, zorii și amurgul sunt flăcări și scrum:

Cum s-opresc fața mea în oglindă?
Seara brumată, apa viorie, mi-o fură din ochi.
Vremea nălucă mă prinde în tindă,
Doruri uscate foșnesc prin vechile rochi.

Brațul iubitei, zâmbetu-i, păru-i,
Mâna le-atinge și trece prin fum,
Visul subțire în care mai stărui,
Vraja de astăzi, zorii, amurgul: flăcări și scrum.

În poezii precum cele din care am citat mai sus, izvoarele lirismului apar direct și poetul acoperă pe erudit și pe maestru, prin dramatismul cu care se descătușează emoția.

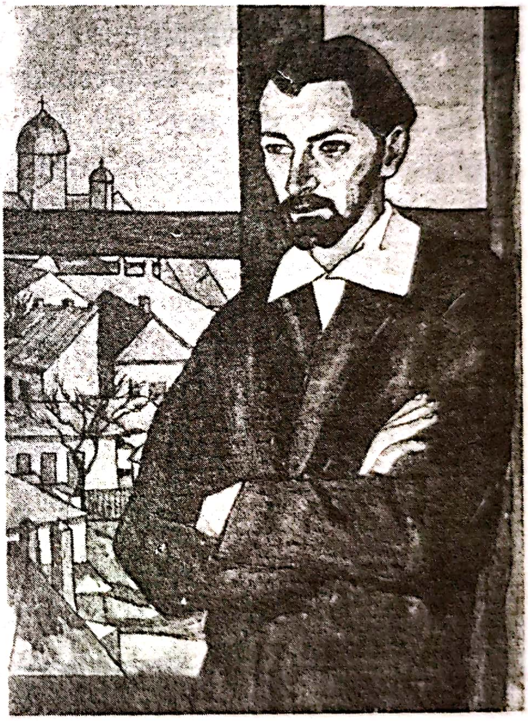
Ion Pillat a scris mult și, în parte, inegal. Cu toate acestea, este unul din marii nostru lirici din cea de a doua epocă strălucită a literaturii române moderne. Eforturile lui în domeniul clasicizării expresiei poetice, a clarității frumoase — într-o vreme când poezia obscură devenise pentru unii o modă ce mai stăruie încă —, s-ar putea să fie pline de urmări într-un viitor nu prea îndepărtat. Limpezimea nu exclude de loc profunditatea. De cele mai multe ori o presupune și nu este deloc exclus, asaltați cum suntem cu obscurități superficiale din toate părțile, să ne înșelăm în unele din judecățile noastre asupra valorii operei lui Ion Pillat, nu de puține dăți ascunsă sub o distinsă răceală. Poetul însuși pare a ne avertiza când scrie în *Menire*:

Au spus că-i rece și n-au bănuit
Ce patimă îi clocotea în vine,
Au spus că nu-i adânc, și n-au simțit
Genunile ce dorm sub limpezime.

Un răsfățat al soartei l-au ținut
Când încordat și dur și-a dus destinul,
Stăpân pe fericire l-au crezut
Când pe furtuni și-a așezat seninul.

Era doar om, și-a suferit și el,
Dar n-a vrut plâns și bocet de muiere,
Să fii sortit desăvârșirii-i greu:
O cumpănă în zile de durere.

V. VOICULESCU[1]



La câtiva kilometri după intrarea în Pasul Buzăului, cum vii dinspre Bărăgan, pe malul stâng al râului ce se rostogolește iute în bolovănoasa lui albie, sub poalele munților, se află Pârscovul, așezare veche de tot, loc de popas transhumantic al ciobanilor care veneau din Transilvania să-și ierneze turmele în Bălțile Brăilei. Aici curbura carpatică se strânge brusc și trecerea de la câmpie la munte se face dintr-odată. Acum de aspect cvasi-urban, Pârscovul este un fel de centru de unde drumuri șerpuite printre coline abrupte și împădurite duc spre cătune pitite prin văgăuni submontane pe care nu le-ai fi bănuit.Vizitându-le, chiar și în grabă, intuiești arhaitatea locurilor de la nord-vest de Buzău, unde stătură o vreme, în epoca străromână, goții cu al lor Ulfila, care se intitula și „epicoscopus Dacoromaniae“, primul traducător al Bibliei într-o limbă „barbară“, veche gotică, persecutat de Athanaric, din grija ca nu cumva războinicii săi să se domolească la venirea în contact cu perceptele moralei creștine. Localnicii, autohtonii daco-geți, se vor fi retras în „hobăile“ muntoase, prima dintre ele putând fi chiar Pârscovul. Aici, la Pârscov, s-a născut și a copilărit, acum mai bine de un veac, „medicul fără arginți“ și marele scriitor V. Voiculescu. Era cel de al șaselea copil din cei șapte ai lui Costache Voica, un țăran înstărit, care se ocupa și cu oarecare negustorie, fecior, la rându-i, al unui alt Voicu zis și Băcanu, venit pe vremuri la Pârscov de dincolo de Dunăre, din Albania, după unele știri, ori din părțile Sibiului, de la Săliște, cum ar reieși din altele, ambele presupuneri putând fi valabile, știut fiind că românii din sudul Dunării migrau mai întâi direct spre nord, în Transilvania, și numai într-o a doua etapă, dacă se impunea, treceau din nou munții, spre sud-est, cum a fost cazul și cu ascendenții mitropolitului Dosoftei. Oricum, numele de *Voicu* arată că este vorba de români vechi. Cel de *Voiculescu*, așa cum se obișnuia în secolul trecut, a fost adoptat abia de Vasile, poetul, primul cărturar al familiei, pe băncile școlii primare pe care a început-o la Pleșcoi, lângă Buzău. Copilăria și-a petrecut-o pe meleagurile natale, la Pârscov, în casa care se poate vedea și acum, arătoasă pentru acel timp, cu temelia înaltă din bolovani de râu, având aspectul unei cule mai mici, de o arhitectură perfectă, tipică locului, cu grădiniță în față, acum împodobită de un frumos bust al poetului, operă a sculptorului O. Han. Nu cu mult timp înainte de decembrie ’89, niște rude haine, de profesiune ingineri sau ... farmaciști, moștenitori ai casei, te alungau de la poartă, nu voiau să audă de „poezie“, gândind să dărâme totul, să-și zidească o vilă modernă și garaj etc. Timp în care oficialitățile culturale buzoiene, încă circumspecte cât privește poetul fost pușcăriaș (cu toate că „reabilitat“ post-mortem), ezitau să dea măcar numele lui unei străzi din capitala județului, necum să se gândească la o „Casă memorială V. Voiculescu“. Casa părintească, întreaga ambianță rurală, străjuită de văgăunile și pădurile negre ale munților, scăldatul și pescuitul în apele iuți și limpezi, obiceiuri cu rădăcini adânci în trecut, credințe și superstiții străvechi, cu cântece și descântece, un întreg etnos plin de mistere, cu cântarea prohodului la denia din Vinerea Mare, se vor răsfrânge în opera medicului și poetului, a prozatortului și dramaturgului, legat de origini cu întreaga-i ființă. La liceul „Lazăr“ din București, va fi coleg și cu alți buzoieni de notorietate în lumea literelor epocii, ceva mai târziu, cu D. Demetrescu, viitorul celebru Urmuz, premergător strălucit

---

[1] V. Voiculescu (n. 27 nov. 1884 la Pârscov, Buzău —m. 25 aprilie 1963, București), a făcut școala primară la Pleșcoi (lângă Buzău), întâia clasă, continuată în orașul de reședință a județului, unde urmează și primele două clase secundare, la liceul „Alexandru Hâjdeu“ (1895-1897), apoi se transferă la „Gheorghe Lazăr“, în București (1897-1901), unde va urma și facultatea de medicină. A funcționat, până la ieșirea la pensie (11 decembrie 1940) ca medic de circumscripție, în diferite localități rurale, apoi și în București. A participat, ca medic de campanie

---

și ca medic șef de spital, în războiul balcanic din 1913 și în mondialul din 1916-1918. În 1941 primea Premiul Național de Poezie. Între 1958-1962 este condamnat la 8 ani de închisoare (va face jumătate din ei), acuzat de scrierea de literatură subversivă, dușmănoasă regimului comunist. Moare în noaptea de 25 spre 26 aprilie 1963, bolnav de TBC vertebral, complicat cu o „infecție urinară cu piocenic și colii“.

BIBL.: *Poezii*, Ed. Fundația Regală, 1944; *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară*, E.P.L., 1964; *Poezii*, Antologie și cuvânt de Al. Piru (col. „Cele mai frumoase poezii“), Ed. Tineretului, 1966; *Povestiri*, cu un studiu introductiv de Vladimir Streinu, *I. Capul de zimbru*, II. *Ultimul Berevoi*, E.P.L., 1966; *Poezii*, Antologie și prefață de Aurel Rău. Text stabilit de I. Voiculescu și V. Iova, vol. I-II, E.P.L., 1968; *Zahei Orbul*, roman Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1970; *Nuvele*, vol. I: *Capul de zimbru*, II: *Iubire magică*, cu o prefață de Mircea Tomuș și cu un tabel cronologic de Ion Voiculescu, Ed. Minerva, 1972; *Poezii*, Antologie și al avangardinului, și G. Ciprian, actor de marcă, un binecunoscut dramaturg și memorialist valoros. Întemeiaseră societatea numită „Cap de rățoi“ (titlul va trece să denumească o comedie teribilistă semnată de G. Ciprian, o altă piesă de teatru, a aceluiași, *Omul cu mârțoaga*, aproximativ în același stil, dovedindu-se mai trainică). Mai erau cunoscuți și ca „generația lui Mitică-Buzău“ și Voiculescu își aduce aminte că „Urmuz și Ciprian erau cei dintâi trăzniți din Europa“.

Nimic însă din temperamentul lui Urmuz sau G. Ciprian nu avem de constatat în viața și opera lui Voiculescu, fire așezată, plină de gravitate, ușor sentimental romanțioasă (nu fără, din când în când, nebănuite răbufniri mistic-senzualiste...), e drept, dar știind bine ce are de făcut. Prin tot ce va lucra și va scrie el se situează la polul opus avangardismului — foarte zgomotos prin anii treizeci, *stilul* revenind cu oarecare forță, cum se vede, în zilele noastre — în tradiționalismul ce i se va fi părut mai temeinic, mai constructiv.

Atras de poezie, de care va fi stăpânit toată viața, urmează, la început, cursurile Facultății de litere și filosofie a Universității din București. Dar la dorința familiei, cu deosebire a surorii mai mari și a cumnatului, în casa cărora locuia, foarte ascultătorul tânăr trece să studieze medicina, tot la București, cu cea mai mare seriozitate. Aceasta pentru că era atras nu numai de domeniul propriu-zis al literelor, ci și de acela al „psihologiei morale“, cum însuși spune, citind, încă de pe băncile liceului, pe Schopenhauer și *Upanișadele*. Se pasiona totodată și de „fiziologia nervoasă“, de psihofizică și psihopatologie, frecventă scrierile lui Wundt, Höfding, Pierre Janet și Willian James, după ce se familiarizase cu evoluționismul și pozitivismul unor Littré, Auguste Compte, Claude Bernard, Darwin, Spencer. Citea în același timp cu entuziasm, pe Carlyle, pe Emerson, pe Novalis și Maeterlink, „ca să mă întorc înapoi la Platon și neoplatonism“, cum mărturisește în conferința ținută în fața studenților de la Facultatea de teologie a Universității din București, publicată în *Gândirea* (octombrie 1935) cu titlul *Confesiunea unui scriitor și medic*.

Cine cercetează, fie și în fugă manuscrisele lui V. Voiculescu — acum împrăștiate în mai multe locuri — constată cu mirare că multe compuneri sunt notate (cu creioane de diferite culori) pe fel de fel de formulare de... rețete

---

postfață de Ștefan Aug. Doinaș, Bibliografie de Ion Voiculescu. Ed. Minerva, 1972; *Teatru*, ediție de M. Tomuș și I. Voiculescu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972; *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară*, Selecție, postfață și biografie de Cornel Ungureanu, Ed. Minerva, 1981; *Zahei Orbul*, roman, Ed. Cartea Românească, 1982; *Poezii*, ediție și prefață de Liviu Grăsoiu. Tabel cronologic de Ion Voiculescu, Ed. Minerva, 1983; *Iubire magică. Povestiri*, ed. îngr. de Victor Iova. Repere istorico-literare de Aurora Slobodeanu și Victor Iova, Ed. Minerva, 1984; *Gânduri albe*, ediție și cronologie de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, cu un cuvnt înainte de Ș. Cioculescu, Ed. Cartea Românească, 1986; *Capul de zimbru*, ediție îngr. de Marin Beșteliu, Ed. Scrisul romănesc, Craiova, 1980.

Ion Apetroaie, *V. Voiculescu, studiu monografic*, Ed. Minerva, 1975; Elena Zaharia-Filipaș, *Introducere în opera lui V. Voiculescu*, Ed. Minerva, 1980; Ion Rotaru, *V. Voiculescu*, Ed. Recif, 1993.

medicale, de agende farmaceutice, regiștre rămase albe etc. Ceea ce înseamnă că, între două consultații, în pauze de odihnă, noaptea târziu, doctorul consemna idei și impresii, versifica, schița, corecta, purtând hârtiile cu sine, în geanta ori trusa cu care pleca de acasă. Impresia cu care rămâi este aceea că omul a avut o viață *plină*. Nu frecventa cafenelele și restaurantele boemei bucureștene, ba nici întrunirile scriitoricești, nu călătorea de plăcere (ori pentru... documentare) și, în afară de relațiile cu câțiva, foarte puțini, prieteni — la locul de cinste fiind familia lui Ion Pillat (cum deducem din câteva însemnări ale lui Dinu Pillat) — ocolea vizitele mai mult sau mai puțin mondene și protocolare. Cu atât mai mult va fi ocolit el (și va fi fost ocolit de confrații îndeajuns de oportuniști, să convenim) contactele cu oamenii, după așa numita „eliberare“ de la 23 august 1944.

Era socotit, în anii dintre războaie, poetul „Poemelor cu îngeri“, prin excelență mistic și tradiționalist ortodoxist, consacrat, lăudat mai cu seamă de foarte activul pe acest teren Nichifor Crainic, dușman înrăit, pe față, al comunismului (mai apoi, zice-se, abjurând, spre a-și ușura detențiunea la care și el fu supus, cu de prisos). Comportament pe care nu l-a avut câtuși de puțin Voiculescu. Se bucurase de oareșcari onoruri, discrete totuși, ponderate. Fu decorat, la 16 iulie 1943, cu Meritul Cultural în gradul de ofițer pentru litere și opere literare, după ce, cu doi ani înainte, i se decernase Premiul Național de Poezie. Făcuse parte din Comitetul de redacție a *Revistei Fundațiilor Regale*, ca și din acela al Editurii aceleiași Fundații, era bine văzut la Palat, figura, încă din 1939, în Comisia cinematografică de pe lângă Ministertul Propagandei etc. Toate acestea atârnau greu în sensul de a fi „rău văzut“ de regimul comunist, mai punând la socoteală și faptul că două dintre fiicele poetului, Sultana și Martha, cu care făcea imprudența de a coresponda deschis, se aflau stabilite la... Paris. Ca atare, spre declinul vieții, timp de aproape două decenii, V. Voiculescu nu va mai publica nimic (cu excepția extraordinarei povestiri *Capul de zimbru*, cu care a participat la... concursul de proză instituit de revista *Provincia* din Turnu-Severin, în 1947, obținând premiul... III. Cea mai valoroasă parte a operei lui: două volume din *Povestiri*, *Ultimele sonete ale lui Shakespeare în traducere imaginară*, patru piese de teatru, romanul *Zahei Orbul* și un impresionant număr de poezii, religioase în majoritate, în bună parte incluse în volumul *Gânduri albe*, va apărea postum. Ele au surprins critica și istoria literară cu asupra de măsură. Era un caz unic de longevitate creatoare, o adevărată literatură de sertar, bogată și diversă, profundă în ideile ei de bază, realizată la cel mai înalt nivel, fără absolut nici o concesie, măcar cât de mică, făcută împrejurărilor socio-politice, cum s-a întâmplat cu marea majoritate a confraților de generație, cu excepția lui Lucian Blaga, parțial cumva și Ion Barbu. Satisfacțiile „exclusiv de ordin moral (materialmente viețuia chiar în mizerie) — au fost puține, mărginite la citiri pentru prieteni mai vechi și mai apropiați, printre aceștia Șerban

Cioculescu și Vladimir Streinu, primii care au luat cunoștință de această nouă față a poetului. Citea în sărăcăcioasa lui locuință din str. Dr. Staicovici, în casa lui Ș. Cioculescu din str. dr. Turnescu, din același cartier, Cotroceni, uneori într-un cenaclu secret ce s-ar fi ținut în chiliile Mănăstirii Antim.

Este desigur sarcina viitorului biograf al lui V. Voiculescu să elucideze complet, definitiv, împrejurările în care scriitorul a fost arestat, judecat și condamnat la 9 ani de închisoare — din care a făcut 4, între 1958-1962 — acuzat de dușmănie contra regimului comunist, de citiri de poezii mistice în adunări secrete, neautorizate. Nu atât pe documente din arhiva tribunalului și a procuraturii va trebui să se întemeieze viitorul biograf, știut prea bine fiind că procesele de acest gen, prin anii cincizeci, în plină dictatură stalinist-dejist-paukeristă, erau numai niște însemnări, anume lucrate spre a speria pe intelectuali, fie spre a-i reduce la tăcere, fie spre a-i atrage să colaboreze. În chip perfid, cu metode învățate de la cadriștii bolșevici, asemenea documente nu sunt redactate în termeni preciși, și amănunțit, cu indicare de fapte concrete, ci pe ocolite, într-un stil eufemistic și... de lemn, stereotip și impersonal, de parcă respectivii sbiri ar fi știut că se va întoarce cândva roata. Mai credibile vor fi fiind mărturiile neoficiale, bine controlate, coroborate, adunate de la cei care au trăit acele evenimente. Și încă... Este posibil să fi existat „turnători“, cum se spune cu un urât cuvânt, chiar în preajma poetului, care era mai degrabă un naiv, în orice caz nu avea luciditatea, dârzenia și... faima lui Arghezi. De ar fi fost arestat, Arghezi — care, într-adevăr, la un moment dat, când apele politicii nu se aleseseră, a scris împotriva comuniștilor (în timp ce Voiculescu scrisese niște nevinovate poezii religioase) —s-ar fi făcut o vâlvă cu totul nedorită... netactică din punct de vedere politic.

„Reabilitarea“ fostului deținut politic a venit abia după 4 ani de la moarte, sub forma unei... „Adeverințe“ (adresa nr. 4444/68), prin care „Procuratura Generală a Republicii Socialiste România aduce la cunoștința familiei că Plenul Tribunalului Suprem a desființat sentința [...] așa încât toate consecințele acestei sentințe au încetat“.

Este foarte probabil că diriguitorii culturii din comunism se gândeau la posibilitatea, la necesitatea chiar, publicării operei postume a lui V. Voiculescu, fapt ce începuse a se petrece, devreme ce în anul imediat următor morții poetului, în 1964, apare volumul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară*, cu o prefață de Perpessicius. Apoi, în ritm din ce în ce mai accelerat, în special după producerea menționatei „reabilitări“(așa a fost la noi, totul se făcea cu... ordin de sus): *Povestiri*, vol. I și II, cu un laborios studiu de Vladimir Streinu, fost și el deținut politic în aproximativ aceleași împrejurări, *Poezii*, cu prefața de Al. Piru, în fine ediția în două volume, *Poezii*, antologie semnată de Aurel Rău și V. Iova, în 1968, ș.a.m.d., an de an, până aproape de decembrie

'89. (După această dată s-a tipărit foarte puțin din opera lui V. Voiculescu, la mijloc intrând „economia de piață". Așa știa regimul Ceaușescu să-și apropie intelectualii, artiștii, căutând să se deosebească de așa-zisul „obsedant deceniu", al închisorilor de pe vremea lui Dej.

Dar opera lui V. Voiculescu, chiar așa stând lucrurile, a avut de câștigat. Am descoperit dintr-odată, cu toții, un scriitor indiscutabil de primă mărime în literatura națională, cu un loc bine stabilit între mânuitorii de condei dintre cele două războaie și mai dincoace, cel mai nedreptățit dintre toți de către regimul comunist totalitar, mai nedreptățit și decât Lucian Blaga, răzbunat printr-o operă scrisă în cea de a doua parte a vieții superioară mai tuturor. Am insistat asupra sfârșitului omului și a carierei lui V. Voiculescu poate mai mult decât era necesar într-un context ca acesta, nu numai din simplul motiv că se cere respectat principiul sainte-beuvian: cunoașterea operei prin biografie (care aruncă o lumină cu totul edificatoare asupra *Ultimelor sonete...* și asupra poeziei religioase voiculesciene, în special) dar și pentru că lucrul acesta nu s-a făcut până acum.

V. Voiculescu este un „îndrăgostit" de poezie, de orice fel de poezie, și lucrul acesta se poate întrevedea chiar de la volumul de debut, *Poezii* (1916), unde influențele din preajma lui Vlahuță, Coșbuc, Dimitrie Anghel, Șt. O. Iosif și Panait Cernea se văd limpede, cu un filon mai viguros venind poate și dinspre Macedonski:

Cerească floare albă strălucită,
Cu blând miros de rai e Poezia.
Sămânța ei de îngeri e zvârlită
Și brazda caldă-i o copilărie
....
Ca o fâneață pururi înflorită,
Îmbălsămat e sufletul de floare,
Și-n toată lumea zboară risipită
Mireasma-i dulce, binefăcătoare.
(Poezia)

Acum poetul, la începuturile lui, este un sentimental, ușor declamator, retoric, starea de spirit sămănătoristă nu-i este străină și evoluția spre tradiționalism se poate deduce din modul cum cântă natura, satul, casa părintească în paragină, însă nu dramatic, precum la Goga, ci potolit elegiac:

Ce pașnic era satul... Pitit la poala culmii
Ca un ostrov de cuiburi sub strașina-nvechită,
Îl străjuiau din muche, doinindu-i pururi ulmii
Și-l încingea pe vale pădurea de răchită.
....
Azi satul-i plin de gloată, străini îl cercetează,
Dar casa ni-i pustie și curțile-n ruine,
Și, șters fără de milă, în preajmă greu oftează
Întreg cuprinsul nostru ajuns pe mâini străine.
(Casa noastră)

După Șt. O. Iosif, Coșbuc și, posibil, sub impresia primelor cărți ale lui Sadoveanu, este evocat haiducul Stoian cel Viteaz, în versuri deosebit de bine ritmate:

> Ca șoimul sălbatec de-a pururea treaz,
> S-aține la plaiuri Stoian cel Viteaz,
> Înalt și năpraznic, la față smolit
> Se teme o țară de brațu-i cumplit....
> Cu flinta la spate și paloșul gol
> Și-n fiece mână cu câte-un pistol.
>
> *(Haiducul)*

Exemplul lui Alecsandri e urmat în poeziile dedicate războiului de reîntregire (*Din Țara Zimbrului*, 1918), însă, evident, cu accente sumbre, fără parada din *Peneș Curcanul*, pentru că medicul militar de la spitalul din Bârlad, scria și tipărea volumul său cel de al doilea chiar în vâltoarea luptelor crâncene de la Mărășești, Mărăști și Oituz. (El n-ar putea fi înțeles și apreciat exact, dacă nu-l așezăm în acest context istoric dramatic). Grănicerul, Stegarul, Neculuț Ciobanul, cei trei soldați țărani necunoscuți de nimeni cad vitejește la datorie. Crucile fără nume au încununat câtva timp măgurile dinspre apus, învăluite în ceață, acum lemnul lor confundându-se cu pământul de sub pajiște. Sub ocupația nemțească, hotarele țării erau atunci „numai o rană“ *Leul Băniei* (Oltenia) era „Într-o baltă de sânge“, *Vulturul* (Muntenia) era „în cușca robiei“ armatelor lui Makensen și toată nădejdea rămăsese *Zimbrul Moldovei*. Arătate de mai toți comentatorii ca lipsite de originalitate, „ocazionale“, surprinzând prin chiar militantismul lor patriotic, stridente, mai ales astăzi, de ar fi să le privim în ansamblul operei lui V. Voiculescu, aceste poezii respiră totuși un suflu autentic, dacă le așezăm la locul potrivit în istorie și în biografia poetului. Ele au slujit din plin momentului în care au fost scrise și publicate. Ideea că poporul cel mare, țăranii, poartă tot greul războiului e sugerată cu finețe gravă:

> Rămâne doar Boul... neînfrânata-i cerbice
> Abia se îndoaie sub palmele vremii...
> Rămâne la pluguri, sub jug și sub bice,
> El singur din toate podoabele stemei...
> Dar azi el e zimbrul sălbatec și tare
> Și vremile stinse par iar să se-ntoarne,
> Căci oastea de zimbri stând azi la hotare
> Puhoiul de haite îl zvârle din coarne.
>
> *(Țara)*

Iată, deci, în citatul de mai sus, versuri pe care probabil nimeni nu le-ar mai gusta acum. În orice caz ele nu prevestesc deloc pe poetul *Ultimelor sonete...* Cu volumul *Pârgă* (1921), adaosul de originalitate nu e totuși atât de mare pe cât s-a crezut. Intervine numai maturizarea deplină a poetului, în chipul cum cântă natura autohtonă, sălbatecă, muntoasă, introducând, în vederea culorilor apăsate, o serie de cuvinte dialectale inedite: *nămestii, pive, grunji, hobăi, pruor,* *oi sive, miei prieri, covrag, spelbă,* etc., primite ca „nepoetice“ de către E. Lovinescu. Punctul de plecare al acestui început de originalitate netă se află în modele eminesciene, faza admirației lui Voiculescu pentru Vlahuță fiind acum simțitor depășită:

Lacul zânelor din codri a-nceput urzuz să scadă...
Tăinuitele-i izvoare rând pe rând s-au potolit.
Și-n paragina hobaiei brusturi grei crescuți grămadă
Tot mai strâmt îl strâng în copca unde-ncet s-a cuibărit.
(Lacul zânelor)

Vecinătatea lui Topârceanu — un poet important, pe nedrept neglijat de unii, admirat, mai târziu, de Nichita Stănescu însuși — se face și ea simțită:

Gărgărița-nspăimântată.
S-a ascuns de frică
Într-un bob și stă-ncuiată.
Iar mireasa răzbunată.
Ochii și-i ridică.

Râd cicorile și lanul...
Crește veselia.
Că din Macul Roșcovanul
A rămas acum sărmanul
Numai măciulia.
(Pedeapsa macului)

Acum, sub impresia simboliștilor, folosește majuscula: Destinul, Viitorul, Munca, Ruina, Vitejia, Visarea, Omul, Taina, Legea, în vederea sublinierii mai clare a ideilor. Când e vorba de natură, procesul împrumută peisajului un aer de legendă, deși, altcum, pictorul rămâne în drepturile sale, înfășurat de un aer impresionistic:

Așa ard codrii... până stă soarele să pice
Cules ca o năramă de Seara cea bălaie...
Atunci s-adună Umbră pe-a văilor copaie,
Și nimeni nu mai cearcă muțenia să-i strice.

Furișă pleacă Seara și spre apus se duce,
Dar Noaptea-i ține calea pândind-o la răscruce
O namilă flămândă, greoaie ca un urs...
(Icoane de toamnă)

Mitologică este și geografia Bucegilor (am mai întâlnit-o la Cezar Bolliac) în versuri tălăzluite ca o succesiune de văgăuni, frământare titanică a scoarței de granit și calcaruri încremenite pe vecie:

Tot trupul lor e numai gherle cu funduri încă nezărite,
Prăpăstii oarbe, guri de iaduri, ce nu văd nici o auroră,
Cazane groaznice și ocne, în jurul cărora cumplite
Nămestii sure, încleștate, s-au prins de gât și-ncing o horă.

> ....
> Ca un imens arici de piatră pe zări ei își resfiră țepii...
> Întregul arc e ca o falcă, și fiecare pisc un dinte...
> Dar peste toți, bătuți în slavă, străpungători se-nalță Jepii,
> Înfipți în cerul singuratic ca două vechi, enorme ținte.
>
> *(Bucegii)*

Barocul personificărilor geologice ține de imaginația unui Hogaș mai grav, înfiorat de mistere, atins de aripa ortodoxistă a timpului. Peste muntele Obârșia, cu cele trei torente vijelioase ce-i sparg pantele abrupte pun chei adânci, se arcuește cerul asemeni unui pronaos urieșesc:

> Ca un voinic ce-n șuiet își fulgeră hangerul,
> Aleargă-n vale râul cu-al apelor adaos,
> Din arsul pisc de munte, deasupra lumii, cerul
> Adânc se arcuiește, ca un imens pronaos.
>
> *(Pe muntele Obârșia)*

Tradiționalismul ortodoxist al lui Voiculescu putea fi întrezărit chiar din unele compuneri apărute în volumul de debut, în 1916, precum: *Magii, Glas de clopot, Pe cruce*. Un Înger al Nădejdii și un Arhanghel al Durerii, ca și Iisus rugându-se în grădina Ghetsemani, apăreau în *Pârgă* (1912). În timp ce Arghezi implora divinitatea să-i trimită „ca semn măcar un pui de înger“, în *Poeme cu îngeri* (1927) — culegere voiculesciană de poezii definitorie — asemenea ființe cerești și creștine abundă, ca și la Nichifor Crainic. De fapt lucrurile sunt ceva mai conplicate decât în cazul altor contemporani, Ion Pillat sau Adrian Maniu, spre pildă, care tindeau spre un fel de reprezentări iconografice de mitologie creștină locală. La Voiculescu, îngerii sunt mai curând spirite pure, un soi de... *corespondențe* simboliste și vag transcendente, care ajută omului să se elibereze de cătușele teluricului. La un moment dat îngerul ia chipul... Durerii:

> Oprită să urce în ceruri vreodată,
> Durerea n-are aripi să-și facă vânt,
> Ci calcă pe lespezi, încovoiată,
> Înger pururi încătușat de pământ.

Poetul se visează grâu scuturat din snop, „mărgea lângă mărgea“, cules de înger și măcinat de Destinul morar — care oprește și pentru sine „o poală de uium“ s-o dea „săracilor flămânzi“(*Grâu comun*). Asemeni lui Iisus, adus parcă în cerdacul casei de la Pârscov, el privește cu blândețe contemplativă „deșarta caznă“ a ucenicilor care prepară cina, nebănuind sensurile ei tainice. Suntem în Săptămâna Patimilor, când se jertfește Mielul. O candidă metopă cioplită în piatră, cu nevinovatul, blândul Miel țintuit pe cruce, ni s-a păstrat chiar din epoca străromână, când episcopul Nicetas din Remesiana dizerta despre jertfirea mielului pascal (*De agni paschalis victima*), Amintirile obiceiurilor de Paști din satul copilăriei transcend într-o icoană tipic ortodoxistă la Voiculescu, ucigașul trebuind să fie Iuda Iscariatul, de față fiind și Ioan și Petre:

Venise primăvara și sterpele gorgane
Cu tort de flori alese își petreceau chilimul...
Și doldora de mărfuri, de bani și caravane
Se pregătea de Paște întreg Ierusalimul.

Pe ulițe un zbierat de miei fără-ncetare
Și aburi calzi de azimi veneau din curți vecine.
Copii fugiți din joacă, cereau scâncind mâncare
Și s-agățau de poala grăbitei gospodine.

Isus, în foișorul cu șița înverzită
Priveau deșarta caznă și ropotul zadarnic...
O silă uriașă și-o milă nesfârșită
Cu umbra și lumina, luptau în el amarnic.

Chesat și aprig Iuda se tânguia la poartă
Oprind din drum casapii cu mieii de vânzare;
Ioan pleca la apă cu vasele de toartă,
Iar Petre-și da cuțitul pe gresii și amnare

Poetul este Duhul Sfânt, zvârlit peste apele potopului de mânia cerească, vâslind fără încetare din aripi de porumbel, până va răsări din volburi măslinul sacru pe care să se poată odihni:

Sunt porumbelul călător al lumii...
Zvârlit de însuși voia mânii tale
Din arca vieții pe tărâmul humii,
Mă uit și numai ape văd pe cale.

De-atuncea fâlfâi fără încetare
Potopul încă nu și-a tras zăporul
Și n-a crescut măslinul sfânt pe care
Să-mi odihnesc măcar o clipă sborul.
(Sufletul)

Setea de spiritualitate pură este atât de mare încât există momente când chiar trupul iubitei rămâne intangibil, poetul așteptând evaporarea teluricului:

Carnea ți-e suflet, sufletul carne,
Unul și același sloi, de ce să-l rup?
N-a-nceput în aburi gheața să se-ntoarne,
Albă, numai suflet, suflet încă trup?
(Strofe pentru o fată)

Suntem departe de jubilația cărnii din *Florile de mucigai* ale lui Arghezi, ca și de vitalismul eroticii lui Blaga. S-ar părea totuși că, la o privire mai atentă, spiritualismul celorlalți doi poeți este mai frust, mai spontan, mai convingător, netrecut fiind prin atâtea site estetice. Va veni însă proza lui Voiculescu (cu totul nebănuită la momentul *Poemelor cu îngeri)*, odată cu *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară*, peste aproape 40 de ani, care vor înlătura o asemenea impresie. Însă, mult mai mult decât Arghezi și Blaga, V. Voiculescu este un poet religios programatic, cel mai mare poet religios din literatura noastră, chiar dacă luăm în seamă — la locurile istorice știute — pe Dosoftei și pe I. Heliade Rădulescu, pe Nichifor Crainic etc. Această latură a creației lui va deveni dominantă către sfârșitul vieții și carierei, în compunerile pe care nu le-a putut da publicității din pricina totalitarismului comunist. Cităm câteva mostre din volumul *Gânduri albe*. apărut în 1986, la 23 de ani după moartea sa:

Nu uita: Emmausul poate fi orice cale.
Domnul e pururi tainicul călător,
Se-alătură-n drum mâhnirilor tale
Și seara, la hanul sărac, ți-e însoțitor
Cunoaște-l pe cel ce binecuvântează,
Pâinea duhului cu tine frângând.
El, surâzându-ți, te ospătează
Cu neînvinsa lui pace vitează
Și până la moarte nu vei fi flămând.
(Emmaus)

Vin la altar cu-n muc de ceară lină,
Sub semnul zugrăvelii să-ți lipesc...
Încă vreo trei în fața ta clipesc;
Ai tu nevoie, Doamne, de lumină?

De ce nu pot icoana-ți din tărie,
Să o cobor, în inima-mi s-o prind,
Și veșnică, extatică făclie,
În fundul negru, mintea-mi să-ți aprind?
(Făclia)

Din pârga roadelor mele, Părinte,
Pe masa înțelegătorului tău jertfelnic
N-am alte daruri să-ți pun înainte
Decât aceste versuri, prinos sfielnic...

Le-am frământat adânc ca pe o pâne
Coaptă-n cuptorul inimii... Oh, ia-le,
Primește-le și transfigurează-le, stăpâne,
Că sunt ale tale dintru ale tale.
(Din pârga roadelor)

Când scria acestea, însă, Voiculescu era departe de orice atingere argheziană, perfect independent, cum nu se întâmplase, de exemplu, cu 30 de ani mai înainte, în culegerea *Destin* (1933), bunăoară, unde urmele marelui maestru (semn ce trebuie să dea de gândit contestatarilor de astăzi ai lui Arghezi) se văd limpede:

Urc muntele de gând cu aspre galbe
Cătând frunzarul rugului aprins
Doar mugețele tunetelor albe
Mă vor vesti că, Doamne, te-am atins.
(Horeb lăuntric)

Iată și un fragment care nu mai lasă nici o îndoială de admirația în fața maestrului *Cuvintelor potrivite* și a *Florilor de mucigai:*

Râmâne-un mag al lumii, un alchimist, acel
Ce-a înjugat cu zâmbet azurul la injurii.
Cu subțirimi de înger el puse-n gura urii
Măscarea grea de aur cu nimbul pur la fel.
A făurit sudalma așijderi unei steme,
Cu paralei și zgripsori în smalțuri de inel,
Să dea cu ea binețe și fără a se teme
Și-a împroșcat stăpânii, de-a pururea rebel.
Îmborțoșat, prin vârful condeiului cu miere,
Să-i fete după voie serafi sau vârcolaci,
Râvnind, lihnit, să muște din soare și din lună,
Și-n sobra-i semeție infernul i-e arvună,
S-ajungă paradisul pe schele șui de draci.
(Tudor Arghezi)

Poezia, marea Poezie dintotdeauna și de pretutindeni, V. Voiculescu a iubit-o cu patimă nestinsă. Era, pentru el, ca și pentru cel mai mare poet al românilor Frumoasa fără corp, „umbra frumoasei din vis fără trup, nici sânge:

M-am băgat surugiu la cuvinte
Le momesc cu văpăi, le hrănesc cu jăratec,
Le încing cu harapnicul dorului și mână-nainte!
Că să nu zboare la cer ca puricii din basm, pripite,
Mă plec la fiecare, migălos faur,
Să-ncalț agerele versuri la copite
Cu potcoavele rimelor de aur.
Oprim în nori, la palatul de cleștaruri,
Să furăm umbra frumoasei din vis fără trup, nici sânge...
(Poezia)

Cu această fizionomie oarecum fixată (schimbări frapante se vor produce, cum am mai arătat și cum vom mai arăta, în compunerile de sertar), V. Voiculescu poate fi găsit aproape în toate compunerile lui poetice următoare, în culegerile, *Urcuș, Întrezăriri, Veghe, Clepsidra* etc., apărute până în 1944. Se înțelege, cu o treptată îndepărtare de tradiționalismul ce caracterizează pe contemporani, în special pe Ion Pillat. Dar, în fond, și tradiționalismul, așa cum a cristalizat el în jurul revistei *Gândirea,* era o formă de modernism, prezent până în zilele noastre, în certe cazuri. Este necesar totuși a-l deosebi net pe Voiculescu de avangardiști și chiar de hermetismul barbian, nu și de cel al lui Lucian Blaga, totuși. O temă blagiană, de exemplu, este de aflat într-un *Cântec al ursului*, unde păduratecul greoiul animal e văzut ca un alt duh al pământului și al arhaității autohtone:

Ursule, uriaș schimnic bătrân
Ascuns de lume în peșteri sihastre,
Pașii tăi limpezi stele rămân
Înfipte-n potecile noastre.

Tu patriarh al muntelui sur,
Stai în flacăra zmeurei ca-n strană
Și molcom mormăi cântecul pur
Întru slava dătătorului de hrană.

Ca și poetul *Laudei somnului*, cel din *Gorunul*, Voiculescu asistă la creșterea propriului sicriu în trunchiul bradului: „O, brad frumos, o brad frumos... / Ce-nalt și uriaș îmi crești coșciugul / în miezul lui cu-mbălsămat miros, / Să-ncap cu neamul tot și-ntreg belșugul". Sub impresia lui Ion Pillat, cel din *Scutul Minervii*, clasicizantul îndeosebi, cânta și el Hellada, Templele, Eleusisul, Epidaurul, compunea oracole intitulate *Dodona, Orfeu, Daedal, Ariadna, Icar, Symposion* etc. În sfârșit, moartea lui Octavian Goga îi inspiră, în același stil pillatian, o impresionantă *Stelă funerară,* chip de a celebra eliberarea omului din zbuciumul vieții de luptă și trecerea lui în eternitate:

Am părăsit părinții, prietenii și turma...
Gol m-am culcat pe pajiști zâmbind nemuritoare...
În van trimiteți dorul și plânsetul pe-o floare:
Aicea câinii vieții nu pot să-mi afle urma.

Scăpat de jugul cărnii, afară de destine,
Văd cum desăvârșirea-mi însămânțase huma...
Dar după moartea nopții, târziu, abia acuma
Începe dimineața eternității mele.

Eternitatea lui V. Voiculescu nu începuse încă. În pragul deceniului cinci, poetul nu era deloc liber de vălmășagul politic al acestei lumi, căreia apoi i se va sustrage, treptat, cu sacrificii morale și materiale imense, abia în epoca scrierii *Ultimelor sonete...* și a *Povestirilor*. Cu un gând, poate, la vechiul pașoptist Gr. Alexandrescu — dovadă și aceasta a înscrierii deliberate în devenirea culturii autohtone — scrie și el un *Anul 1840* (care de fapt era „1940"), o splendidă pastișă amar-ironică, presimțind furtunile ce aveau să vină curând asupra noastră:

Să stăpânim durerea... Să așteptăm în pace:
Încet trec de rugină un sibilinic vis,
Și iată Viitorul dezmormântat desface
Nedeslușirea hâdă pe-al lumii paradis.

……………………………………………………
An vechi, revii acelaşi la cap de veac amarnic,
Nou doar prin vicleşugul eternei inturnări,
Dar rana-i mai bătrână şi timpul mai făţarnic,
Ascute-n carnea păcii jungherul până-n zări.

Lăsaţi poetul palid de veci să-şi doarmă versul,
Ne bubuie în sânge războiul fără ani,
Urlând în cele patru stihii din Universul
Cu neagră visterie de ură de Titani.

Şi această poezie profetică trimite, prin imagistica ei plastică din final, la fiorul negru de care am putea fi cuprinşi, de exemplu, contemplând celebra sculptură monumentală a lui Paciurea, intitulată *Războiul.* Pentru că primii români care au simţit iminenţa şi grozăvia celui de-al doilea război mondial au fost tocmai participanţii la cel dintâi, cum este cazul poetului. Aceasta se vede încă mai limpede în *Ceasul de piatră,* prima piesă din ciclul intitulat *Veghe,* datată 1941 (acordul româno-german, prin care guvernul lui Ion Antonescu se angaja să participe la războiul împotriva Rusiei bolşevice, semnat la Berchtesgaden, în ziua de 22 iunie): „Ceasul de piatră bate acum / Trece sicriul lumii pe drum / Fără o floare, fără urmaşi, / Singur şi-n goană tras de ostaşi". Prin 1947, V. Voiculescu suferea tot mai mult de singurătate, de izolare, şi de imposibilitatea de a mai publica. Scria pentru sertar, fără altă mângâiere decât a se afla aproape de ce-i era mai scump pe lume, Poezia, cum citim în micul poem intitulat *Alfa şi Omega*, datat martie 1947:

Nimic nu mă-nspăimântă, că mor sau că visez.
Eşti început a toate şi tuturor sfârşitul:
De când m-am rupt de tine şi nu mai încetez
Cumplita mea cădere ce umple infinitul,
M-apropii tot de tine pe cât mă depărtez.

Desigur, Alfa şi Omega designează pe Dumnezeu. Tot atât de bine însă poetul pregătindu-se pentru o „bătrâneţe bravă", ştia bine de tot că Dumnezeu se află numai în noi înşine. Nu altul este sensul frumosului sonet petrarchist (cu un vers în plus, terţina întâi fiind prefăcută în catren) intitulat *Autoportret romantic (la 67 de ani),* datat şi localizat foarte precis „duminică, 11 noiembrie 1951, Cişmigiu, Bucureşti"*:

Mi-am făurit o bătrâneţe bravă,
Cu părul alb ca faldul unui steag,

---

* Deşi era ditamai, preşedinte al Uniunii Scriitorilor, membru în Comitetul Central al P.C.R. şi deputat în Marea Adunare al R.S.R., Zaharia Stancu scria că văzându-l pe Voiculescu plimbându-se pe aleile Cişmigiului, parcul din centrul Bucureştilor, cu pletele şi barba lui albe, copiii ziceau că au văzut pe... Dumnezeu.

Cu crângul bărbii ţărcuind şirag,
Un chip uscat de pajişte firavă.

În pieptul liber, bântuită navă
De al talazurilor vălmăşag,
Port încă sus, ci tocmai lângă prag,
O inimă răcită, dar de lavă.

Visez mereu, căci visul mi-e trezie,
Din lene mi-am făcut amică vie:
Sub ea ţin sfat când gânduri, mii, mă trag...
Nu mai întreb ce vânturi bat afară;
Privesc în mine pulberea de seară,
Şi coborând lăuntrica mea scară,
Mă sprijin în condei ca în toiag.

Cu un an mai înainte, *în ziua de 11 martie 1950* (acum Voiculescu, asemeni tuturor călătorilor care se apropie de finala ţintă, observă riguros reperele timpului), scria şi acest impresionant *De profundis,* din care ne dăm perfect de bine seama cât de deosebită este poezia lui religioasă de aceea a lui Arghezi:

Am căzut fiindcă m-ai smuls tu din tine,
Pentru că m-au zvârlit am căzut...
Aşa strigă eternitatea din mine.
Umple-mă cu păcat, umple-mă cu ruşine
Sfânt am fost, sfânt rămân, ca la început,
Vina mea s-a iscat din lut.
Eu, a patra-ţi ipostază, ţip din ruine:
Cine, Doamne, mă va pune la loc? Cine?
Nu dragoste, nu milă, nu iertare,
Vreau dumnezeiasca mea stare,
Dă-mi-o, dă-mi înapoi ceea ce am avut,
Întregeşte-mă şi întregeşte-te, Doamne, cu mine.

Credincios lui Dumnezeu, cu toate fibrele fiinţei, poetul ştia prea bine că Disperarea lui Kierkegaard are aripi „cu mult mai largi ca orişice speranţă" şi că strigătul ei, „sfredel uriaş", străpunge chiar cerul, având în vârf înspăimântătorul urlet „Pentru ce?!" (*Kierkegaard).* El, poetul, omul, pare a fi pătruns Totul, îşi ridică mândria incredibil de sus, însă nu-l cuprinde nici „amăgirea, nici delirul", fie şi în situaţia de a fi pus mâna pe atom. Căci, mai presus decât creierul, „inima" din noi vine să lumineze covârşitor calea spre Absolut, spre Dumnezeu (*Dincolo de atom,* poem ce ar putea să fie considerat, în condiţii istorice date, o superbă replică la argheziana *Cântare Omului,* mult prea trâmbiţată de critica şi... scolastica vremii respective).

Cât priveşte *Ultimele sonete...,* apărute postum, în 1964, cu o prezentare de Perpessicius, numerotate de la CLIV la CCXLIV, în continuarea celor shakespeariene, părerile sunt împărțite. Unii cred că ne aflăm în fața unui nou Voiculescu; alții cred că ar fi vorba numai de o poezie în marginea poeziei. Adevărul este mai curând, credem, de partea celor din urmă, dacă stăm să aruncăm obligatoria privire înapoi asupra întregii lirici voiculesciene, unde amestecul de influențe, am văzut, este îndeajuns de abundent (cu toată marca bine definită a poetului) și unde livrescul, în înțelesul pozitiv al cuvântului, desigur, domină, incomparabil mai mult decât la Arghezi, decât chiar și la Blaga, asemănător, într-o privință, cu acela al lui Ion Pillat. În fond, cam toți modernii se comportă, cu rare excepții, aproximativ la fel ca altădată pentru Odobescu, raftul cu cărți devine o ambianță în care intelectualul, respectiv poetul, se mișcă foarte natural, ca într-o realitate, trăită prin toți porii ființei. Cazul cel mai tipic este al lui G. Calinescu. Cărți mari, izvorâte din zbuciumul vieții, cum sunt *Sonetele* lui Shakespeare, ard cu atâta putere, încât confruntarea cu ele, respectiv reluarea lor în opere proprii, pare legitimă, irepresibilă. Factorul biografic presupus aici, ba chiar foarte sigur în cazul marelui „brit", trece în al doilea plan, lepădat, împreună cu toate impuritățile („într-un mod fatal legate de o mână de pământ"), ars, pulverizat, la flacăra marii poezii, care la Shakespeare pare, în acest caz, chiar a covârși extraordinara lui dramaturgie. Și mitul platonician al adorării serafice devine posibil prin metaforă, la mijloc stând contopirea de esență a contrariilor, situată într-o zonă de dincolo de Bine și de Rău. De altfel, adâncimea uluitoare și, mai la urmă, chiar vechimea operei shakespeariene — ce trebuie de astădată gândită în întregul ei: oglindă a sufletului uman dintotdeauna și de oriunde — operă ivită ea însăși, la origine, într-un mediu saturat de intelectualitate renascentistă (în chip egal, însă, și de umanism teribil de activ, în toate sensurile), oferă puncte de orientare în această direcție. În definitiv, misteriosul adolescent blond W.H., *the better angel,* și nu mai puțin misterioasa femeie brună, diabolică, *the worser spirit,* au putut fi interpretați de moderni — și la noi, de contemporanul lui Ion Barbu — ca niște corespondențe ale Azurului și teluricului, ale Raiului și ale Iadului, fioroase contrarii iscând, prin acuplarea lor, tragedia sufletului însetat de purități astrale. Totul devine posibil când arta ne apare ca o forță uriașă, un tărâm ce rivalizează cu realitatea și i se opune, tinde a o nimici chiar.

Tendința imitației superioare am mai întâlnit-o, cum s-a văzut și până aici, la Voiculescu. Ceea ce descoperim acum, în plus, este faptul că poetul se scufundă adânc, îndelungat, în apele învolburate ale uneia și aceleiași opere care îl precede, „trăind-o" cu intensitate maximă, șlefuind cu tenacitate verbul, paralel cu această trăire în care se îmbracă în chipul cel mai firesc, definitiv. Intrată o dată în poezie, prin puterea geniului, Iubirea redevine Poezie, și *epigonul* își poartă crucea drept fatală povară, primită de la înaintașul cu care se identifică. Cât de mare poate fi forța purificatoare a Iubirii reiese, de exemplu, din sonetul CCXLI, unde — în spirit shakespearian, desigur — noul poet imaginează posteritatea îndepărtată ca pe un alt Hamlet răscolind un osuariû de aspect antediluvian, scoţând la lumină „Scheletul uriaşei, tristei noastre iubiri". Ea, posteritatea, va trebui nu numai să înţeleagă şi să ierte totul, dar mai ales să se înspăimânte ca de o fatalitate ineluctabilă — fără a alege între Bine şi Rău — contemplând teribila necropolă:

Când n-o mai fi nici urmă din noi în amintiri,
Cu spaimă dezgropa-vor dintre hârţoage roase
Un alb colos de versuri mai tari ca nişte oase:
Scheletul uriaşei, tristei noastre iubiri.
De-a pururi ard în ele, din focul cel etern,
Ca-n osuar de patimi, năprasnice vertebre
Cu-un cap s-atingă cerul, cu cellalt în infern...
Şi-ar întreba, ce-arhanghel s-a prăbuşit din zbor
Şi-a-nsămânţat ţărâna cu marea-i fulgerare?
Slăvitele fărâme clădi-le-vor altare
Popoare-ntregi cu fruntea sub frumuseţea lor,
Ci-atât prinos de glorii asupra lor vărsat
Nu va-mplini statura iubirii ce-am purtat.
(Paştele, 1958)

În sfârşit, „imitaţia" (dar cuvântul nu este cel mai exact!) se salvează de orice urmă de fals, când, în sonetul final, apare robirea dramatică faţă de covârşitorul model renascentist:

Stric oare faimei tale? Îngăduie să-ţi spun,
Oceanule de geniu ce negi chiar şi uitarea.
Cine-ar putea, cu-atâta mai mult un biet nebun,
Şi în ce chip pe lume, să pângărească marea?
Ţi-am bântuit viaţa, eu, bădăranul Will*
Nu am putut ajunge năprasnica-ţi mărire!
Am cutezat atuncea, îngenunchiat umil,
Să te cobor... jos... până-n adânca mea smerire...
De-am tălmăcit cu umbre lumina ta regească,
De lacrimi, ca şi ochii, mi-s versurile ude.
Te-am îngânat ca pruncul ce-nvaţă să vorbească
Şi-n râvna-i scâlciază, cuvintele ce-aude...
Dar tu eşti soare veşnic: o clipă poţi ierta
Să fiu o biată gâză jucând în raza ta.
(Duminică şi luni, 20-21 iulie 1958)

Menţiunea din titlul acestei *Cântări a Cântărilor* sui generis: „în traducere imaginară", conţine un mare tâlc. Cel de al doilea Dumnezeu, căruia poetul i se prosternă (de fapt, cât îl priveşte, unul şi acelaşi) este Poezia, confundată, identificată, cu iubirea, iubire ridicându-se din *păcat*, din căderea carnală cea mai de jos, şi ţintind spre purităţi absolute, care sunt totuna cu Dumnezeu. Ca pentru un al doilea Dante, cel călăuzit de anticul Virgiliu, în Infern, Shakespeare este acela care îi este poetului român „duca“, punct de plecare și sprijin în atingerea Frumosului absolut, a Iubirii eterne, a contopirii cu Divinul. Însuși Shakespeare, știm, se arată a fi fost pe deplin conștient că prin arta lui (aspect față de care „epigonul“ din secolul nostru nu putea rămâne indiferent) — atât de mare încât depășește granițele Binelui și ale Răului pământesc — a eternizat-divinizat Iubirea:

---

* Trimiterea se face la dublul „W" (V.V.), iniţialele numelui poetului român.

Not marble, not the gilded monuments,
Of princes, shall outlive this powerfull rime
But you shall shine more bright în these contents
Then unswept stone, besmear'd with sluttish time
(LV)
— (Nici marmuri, nici sculpturi de aur grele
Nu vor trăi cât mândrele-mi poeme.
Iar tu vei străluci mai viu în ele
Decât într-un granit mâncat de vreme)
You still shall live — such virtue hath my pen
Where breath most breathes, even in the mouths of men
(LXXXI)
(Și vei trăi prin harul penei mele ,
Oriunde-s guri și răsuflare-n ele)*

Este puțin probabil ca în cazul lui V. Voiculescu (cercetări biografice nu s-au întreprins în această direcție) — vârsta înaintată la care scrie fiind un argument la îndemână — să fie la mijloc un fapt de viață similar celui shakespearin. La poetul român, om al secolului XX, creștin ortodox și iubitor peste măsură al Frumoasei din vis, „fără trup, nici sânge“, Poezia, impulsul creator apărându-ne astfel pe de-a-ntregul *spiritualist*. Pur și simplu, citind pe Shakespeare *a simțit* că bardul renascentist nu a dus până la capăt *purificarea deplină* a acestui sentiment omenesc omniprezent și omnipotent, de esență divină neapărat, Iubirea, îndrăznind (superb curaj!) să o facă el însuși, adăogând (intreprindere vecină cu nebunia) cele încă 89 de sonete proprii. Care, mai mult decât cele „originare“, shakespeariene, se cer citite (și citate, aici însă lucrul este cu neputință) toate, nefragmentând câtuși de puțin lectura, piesele completându-se organic unele pe altele în chipul cel mai firesc.

Întorcându-ne pentru un moment privirea înapoi, mai constatăm că poezia lui V. Voiculescu prezintă din loc în loc anume configurări narative-baladești, mai accentuate în culegerea *Destin* (1933), *Hoți de cai*, *Din flori*, *Zmeu bătrân*, *Coiful de aur*, *Ionică*, etc. Îndemnul putea veni din partea lui Arghezi, prin unele bucăți din *Flori de mucigai*, cum ar fi *Pui de găi*, spre exemplu, și într-un caz și în celălalt accentul căzând pe anecdoticul „pictural" și nu pe aspectul muzical-cantabile, cum era tradiția inaugurată de Iancu Văcărescu, ajunsă până la noi prin Ion Barbu și Radu Stanca, printre alții, destul de mulți. (Este suficient să amintim în acest context numele unor Miron Radu Paraschivescu sau Geo Dumitrescu). La mijloc veneau și anume cerințe ale programului (de-l putem numi așa) tradiționalist care indicau legenda, basmul, superstiția, magia, chiar faptul biografic semnificativ în una din aceste direcții, totul trebuind să vizeze coloritul etnic autohton. Acesta se realizează de obicei printr-un fel de mitologie obscură, în contururi mai apăsate și mai clare decât la Blaga, și fără obligatorii înțelesuri ermetic teoretice, ca la Mircea Eliade, spre pildă. Evident, însă, ne aflăm totuși în domeniul liricii și ca atare tablourile sunt aburoase, nu au fermitatea prozei obișnuite. Ca în romanul lui Rebreanu, o femeie naște pe câmp și, în timp ce se zvârcolește în durerile facerii, o barză duce în cioc un șarpe la cuib, o iepuroaică se hârjonește cu puiandrii și broasca își pitulează brotăcelul sub frunza de brustur (*Din flori*). Ionică, „un copil sălbatec", cântă grangurilor, cintezelor și dă blidul lui cu lapte șarpelui casei. Pentru că se hrănește cu dude, are părul ca borangicul, iar ochii albaștri îi vin de acolo că maică-sa „de copilă, culegea in" etc. (*Ionică*). *Hoții de cai* vin cu atmosfera de mai târziu din povestirile lui Fănuș Neagu, cu geambașii și cheflii de la Dormărunt, cu „hoțomanii" și chinuiturile lor surugiuești înghițite de stepa bărăgăneană:

---

* Apud Shakespeare, *Sonete*, în românește, cu o prefață d Teodor Bocșa, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974. Citatele în original, apud Shakespeare, *Complete Works*, London Oxford University Press.

Larg e Bărăganul, Doamne-ți mulțumim,
„Hai, căluții tatei, să ne mistuim!
Hii și hii și hai
Bieții hoți de cai!"
Somnoroasă, stepa toarce tot mai lin,
Vântul miroase-a fân și a pelin
Văruit de lună, șesul ațipit
Dintr-un singur greier țârâie-aiurit.
Ei prin apa lumii se tot duc pe-ascuns,
Hăul stepe-i soarbe mut și nepătruns,
Zările iau fața solzului de crap,
Lumea-și trage țolul nopții peste cap.

Contrar unor prime impresii, de superficie, între Curbura Carpaților Buzăului, sub care se află situat Pârscovul natal al lui Voiculescu — violent contrast geologic între munte și câmpie, mai specific decât oriunde în geografia României — și Bărăganul de până la marginea Brăilei este o strânsă, multiseculară osmoză etnografică. Din vremuri foarte vechi, țăranii cu gospodării temeinice din „hobăile" buzoiene își au ogoarele lor în Bărăgan, la Pogoanele și transhumanța se produce în acest spațiu nu numai cu oile, ci cu tot inventarul gospodăriei sătești, cu boii, cu vacile și vițeii, cu caii, cu căruțele cu coviltire, cu copiii, cu nevasta și poveștile toate, pendulând anotimpic între munte și câmp. Facem aceste sumare referințe la poeziile cu caracter cvasiepic ale lui

V. Voiculescu înadins la urmă, spre a putea stabili un punct de sprijin mai ferm, lesne de înțeles pentru cine cunoaște bine opera poetului, cu ceea ce s-ar putea numi creația lui „obiectivă“ (termenul, iarăși, nu este cel mai nimerit și-l utilizăm cu necesară punere între ghilimele), a scriitorului, unul dintre cei mai abundenți printre contemporanii săi.

Piesele de teatru cele dintâi, apărute în 1945 *(Fata ursului, Demiurgul Umbra)*, reprezentate insuficient la timpul lor, fără prea mari sorți de izbândă scenică nici în zilele noastre, să recunoaștem, când gustul spectatorilor și capriciile, nu puține, ale regizorilor dictează „piața liberă“ a spectacolelor — (postum, în revista *Steaua* prin, bănuim, grija lui Aurel Rău, un zelator al lui V. Voiculescu, a fost publicată și piesa *Pribeaga,* în 1967, cu un subiect din epoca împărătesei Irina a Bizanțului) rămân extrem de semnificative în sensul atracției lui Voiculescu pentru faptul insolit, petrecut în împrejurări extraordinare. În *Demiurgul* este vorba de cazul unui straniu savant, profesorul Mușatin, cuprins de ideea fixă a eugeniei raselor umane. În vederea acestui scop „demiurgic“, el practică tot felul de transplanturi de organe, trăind într-un castel tranformat în laboratoare și printre colecții de specii zoologice dintre cele mai ciudate, ajungând până la urmă să sacrifice pe propriul său fiu, Lucian, ale cărui organe genitale le grefează pe un bătrân, Claudius, încercare nebunească de contrazicere a naturii. *Umbra* vine cu o notă violent sămănătoristă, tratată în culori întunecate, ca în dramele lui O'Neil. Orbit de patima banilor pe care i-ar obține în cantități uriașe, un țăran corupt își schimbă numele și vine, necunoscut de ai săi, să ceară în căsătorie pe fiica fratelui său. Ca atare, Savila (numele este intenționat) oficiază vrăji negre și invocă moartea fetei, spre a împiedica incestul. În *Fata ursului* dăm peste un fantastic de alt soi, dar specific locului: un urs de munte coboară în sat și fură pe Vidra, după ce omoară pe bărbatul după care, ca și personajul omonim din piesa lui Hasdeu (fără însă vreo legătură de fond), fata fusese dată cu sila. La urmă, oamenii fac năvod în pădure și aduc pe Vidra în sat. Dar, împușcând sălbăticiunea, descoperă cu uimire sub blana ei un flăcău în carne și oase. Însă totul este tratat schematic și totodată cețos, obscurantist (În accepțiunea neutră a cuvântului) și numaidecât se pot face legături cu poezii voiculesciene mitologice-păduratice mai vechi, de inspirație blagiană, cum am mai văzut, ca în *Greul Pământului* (unde ursul este un fel de Erdgeist românesc), *Cântecul ursului, Ursarii,* etc. Ideea poetică ar fi că în popor zac culturi totemice primitive, inconștiente, abisale. O exagerare nu este exclusă în direcție expresionistică. Numai cu greu putem admite asimilarea țăranului român culturilor totemice primitive și ca atare „primitivismul“ sadovenian, asociat dacismului aceluiași, rămâne superior esteticește, știut fiind, în plus, că ortodoxist-tradiționaliștii au încercat în câteva rânduri să se diferențieze de sadovenismul devenit cumva pentru ei apăsător. Evident, e vorba numai de neglijabile „incidente“ mărunte de istorie literară, peste care se poate trece, după notarea, în fugă, a câtorva necesare nuanțe. Căci e adevărat că, pe de altă parte, etnografii din epocă, un Tudor Pamfile printre atâția, au consemnat fel de fel de superstiții de aspect totemic chiar, cum ar fi acela al șarpelui casei, ce se cade a fi tolerat, chiar îngrijit, sau cu privire la ursul vindecător de durerea de șale etc.

Excepțional, prin fiorul „arhaic", mod de răscolire a amintirilor din copilăria petrecută sub munte, a sângelui strămoșilor pe care poetul continua să-l simtă pulsându-i în artere, este *Ursarii*, poem scris în aprilie 1946, cu puțin timp înainte ca autorul să se fi apucat de proză. E o priveliște de mahala bucureșteană, cu țigani purtând în lanțuri și belciuge urși care nu mai seamănă deloc cu cei liberi. Tabloul e sumbru, „inestetic", am zice: „urât", dar în sensul arghezian binecunoscut:

Ursari smoliți cu lanțuri trecute peste brâie
La porți și-arată dinții prin aspre șomoioage,
Și namile ursuze smucite scurt de frâie
Tresar din vis și saltă sculate pe ciomege.
Bălăbănindu-și capul nostalgic înspre soare,
Și pieile tocate parcă de cari mărunți,
Dihaniile slute cu ochii de urdoare
Clipesc către azurul amintitor de munți.

Așa și în excelentul sonet petrarchist *Bivolii*, scris în august 1948. Compunera întrece cu mult bine știutele pagini din prozele lui Duiuliu Zamfirescu și G. Călinescu. Surpriza, de ordinul îndrăznelilor moderniste, vine din „încadrarea subiectului", făcută la modul barbar, am zice, dar în forme prozodice prin excelență clasice de astă dată:

Domol se mișcă zeii nomolului fecund
Le picură pe frunte amurgul luat în coarne,
Că parcă-ar vrea deodată în aur să se-ntoarne
Elementarul negru ce-a răbufnit din fund.

Sălbatica stihie din smârcuri s-a ales
În chipuri smoala hâdă și umblă pe picioare,
Mugesc către lumină huidume visătoare,
Noroi cu ochi nostalgici pornește peste șes...
Ies doi, ba trei... O turmă, haotice vedenii,
De vărsători zănatici scăpați de dedesubt
Își scrie zodiacul cu mâlul tot ce-a supt.

Pe drumurile noastre... Spăimântătoare genii
Aduc în spate noaptea dospită-n vrăji de stele.
Opriți la porți, așteaptă, ca soarta-n ceasuri grele.

Hotărât lucru: de nu ar fi ales *poezia*, apoi și *proza*, ca superbe mijloace de relaxare a spiritului, medicul V. Voiculescu ar fi practicat cu mare succes „hobby"-ul picturii sau al sculpturii, judecând după compuneri precum sonetul reprodus mai sus. Lucrul se întâlnește relativ frecvent la discipolii lui Esculap, cum s-a întâmplat cu extraordinarul Țuculescu. El, Voiculescu a ales însă o cale de realizare printr-o artă incomparabil mai grea (tocmai pentru că pare la mai îndemână), plină de numeroase riscuri, periculoasă în cel mai înalt grad. Este arta despre care se spune, cu drept cuvânt la urma urmei, că ar fi purtând cu ea „ideologie“, ideologie care de multe ori poate fi și politică... În ipostaza că Voiculescu ar fi practicat pictura, să zicem (dar el și este, am văzut, adesea un extraordinar pictor în cuvinte: *ut pictura poesis)*, este foarte probabil că regimul comunist nu l-ar fi condamnat și nu l-ar fi ținut în pușcărie.

În proză, unde imaginația scriitorului a lucrat încă mai la largul ei, în câteva rânduri realul trece în viziune fantastică și Voiculescu realizează alte notabile, chiar mari izbânzi. De menționat în acest sens sunt povestirile *Pescarul Amin*, *Sezon mort*, *Șarpele Aliodor*, *Lostrița*, *Ultimul Berevoi*, și multe altele. În cele cinegetice și pescărești, apare un surprinzător „paralel“la Sadoveanu cel din *Împărăția apelor*, din *Țara de dincolo de negură*, din *Nopțile de Sânziene* sau din *Poveștile de la Bradu' Strâmb* etc., cu atât mai surprinzător cu cât deosebit de viguroasa proză a lui Voiculescu a apărut în întregime postum și nu era bănuită de nimeni să fi existat până la data tipăririi, exceptându-i pe intimii scriitorului. Surpriza a fost atât de mare încât pentru mulți poetul pare a fi trecut în planul secund al operei. „Paralel“ nu este un cuvânt prea nimerit și afirmația am făcut-o numai pentru a întări cele spuse, la locul cuvenit în expunerea noastră, în legătură cu arta marelui moldovean, care a fost atât de fecundă în epocă (astăzi, din vina vremurilor de tot prozaice, din vina, parțial, și a comportamentului scriitorului vis-à-vis de autoritățile comunisto-staliniste, amenințată de o nedreaptă umbră), încât, se vede, trezea emuli chiar printre marii săi contemporani, printre ei și V. Voiculescu.

Ecourile pot veni și din alte părți, din Blaga bunăoară, din „fantasticul“ Panait Istrati, din mai îndepărtatul clasic Odobescu, dar și de la străini, precum romanticul german pretimpuriu De la Motte Fouqué, de la americanii naratori de istorii extraordinare, cei dintre Edgar Allan Poe și Ernst Hemingway, după cum nu este exclusă o adiere ibseniană, din *Peer Gynt*, de pildă, și o alta din Gogol, cu ale lui *Seri din cătunul de lângă Dikanka*. În sfârșit, intrarea în amănunte comparatistice rămâne oricum insuficientă și fastidioasă într-o expunere cu caracter limitat, de sinteză. Fapt este că prozatorul este profund original și maestru deplin pe mijloacele sale, total străine de ce se vehicula în afara mesei lui de scris din sărăcăcioasa-i locuință din strada dr. Staicovici, în câmpul, vast, pe atunci, al așa zisului „realism socialist“, a necesității, se zicea, realizării în artă a „chipului omului nou“, scriitorii trebuind să fie cum decretase tartorul de la Kremlin, „ingineri ai sufletului omenesc“. În multe cazuri, fantasticul se realizează la Voiculescu prin viziunea contopirii regnurilor și speciilor. Pescarul Amin din bucata cu acest titlu este un soi de... om-pește:

> „Înalt, șui, cu pieptul mare, ieșit înainte și umflat în laturi, un piept larg cuprinzător, cu albia pântecului când suptă, când îmborțoșată cu aer, cu brațe lungi și palme, late ca niște lopecioare, cu copase și picioare așijderi deșirate, el le lungește și le scurtează în apă...“

Despre acest om-amfibie, mergea vorba că se trăgea dintr-un neam de ... pești. (Întâmplarea se petrece în Delta Dunării, la Balta Nazârului, și scriitorul umple relatarea cu prodigioase descrieri de pescărie, pentru crearea de atmosferă). Straniul personaj chiar și spune despre sine asemenea lucruri, cu toată seriozitatea, deși s-ar zice că ne aflăm în timpurile noastre moderne.

În multe alte narațiuni, animalele sălbatece, dar și cele domestice, care pentru Voiculescu sunt mai apropiate de starea de sălbăticie decât de cea de domesticitate, copleșesc. În *Revolta dobitoacelor*, o relatare parabolică, orwelliană și onirică, de protoistorie parcă, animalele înconjură coliba omului din toate părțile, privesc, noaptea, cu ochi sticloși, prin ferestrele peșterii, plănuind o răscoală împotriva lui, dar se sperie de uneltele-i redutabile, mai ales de știința lui de a aprinde foc prin izbirea a două pietre. *Sezon mort*, cu acțiunea clar plasată în contemporaneitate, este de un inedit total, mai ales prin chipul cum om și animal stau sub semnul erosului, văzut ca un freudism ecologic. Poetul-prozator vorbește de... „inlunație“, șederea îndelungată, noaptea, sub lumina lunii pline, ar produce febra erotică, ceea ce ar echivala cu o ... desacralizare a romantismului. Inteligentul și fidelul câine Azor se împreunează cu o vulpe, pe întuneric, în poiană, spre stupoarea stăpânului care asistă la... miracol. Domnul Charles (variantă voiculesciană a franțuzului, cartezian-raționalist picat pe meleagurile noastre în sadoveniana *Nopțile de Sânziene)* era un ins cast și abstinent convins. Însă, lovit și el de „inlunație“, începe să dea târcoale unei femei simple pe care până atunci n-o putea suferi. De ar fi fost expusă numai după această schemă, povestirea ar fi eșuat în banalitate, poate chiar în trivial. Dar prozatorul inculcă și aici fantasticul prin obișnuitele, la el, aglomerări. Aici ne aflăm într-un fund de rest de Vlăsie, la o fabuloasă făzănărie, descrisă cu pana lui Macedonski din cunoscuta *Între cotețe:*

> „Era o unduire vie de sute de culori de tot felul. Un alai împărătesc de fulgi, pene, aripi, penaje și cozi care de care mai invoalate, mai răsfirate, mai încovoiate sau mai trufașe. Licărea pretutindeni aurul și azurul, verdele și albastrul paradiziac, roșul și ruginiul tomnatic, într-un amestec frenetic de puișori, pui, puiandri, găini care se țineau după el, cu tot soiul de piueli, chirăitori, cloncănituri, ciocănitori, cotcodăceli și cucurigu, sărindu-i în cap, cocoțându-i-se pe umeri, ciugulindu-l de pantofi, ciupindu-l de picioare, trăgându-l de pantaloni, hărțuindu-i mâinile pline...“ etc.

Mai mult încă, incredibila instalație avicolă este asaltată din toate hotarele codrului de tot felul de lighioane, împotriva cărora cei doi protagoniști — domnul Charles și autorul — se apără cu puștile: coțofene și uli hrăpăreți, șoimi, ereți, acvile, ciori, vinderei și „cioace băutoare de ouă crude“, cucuveici și bufnițe nocturne, apoi „vulpi cu pași de pâslă“, șerpi voraci poftitori de pui cruzi, broaște lacome, arici țepoși și îndărătnici, cărora nici câinele cel mai harnic nu le poate face altceva decât să-i... spurce. Ar fi vorba deci și de un fel de franciscanism — mai punând la socoteală... „poezia“ acestei aglomerări animaliere — și nu totuși, pentru că aerul de sfințenie lipsește cu totul. Prozatorul multiplică halucinant armata de „jiganii“ numai, creând cadrul extraordinar al întâmplării, scoțând-o astfel din obișnuit.

În fond, în cele mai multe povestiri, unde sufletul misterios al dihăniilor domină, „fantasticul“ este de domeniul raționalului, ca la Poe. Astfel, *Șarpele Aliodor* narează cazul unei femei de la țară care moare de cancer, încredințată că măruntaiele îi sunt devorate de un șarpe ce s-ar fi introdus în corpul ei, drept pedeapsă dumnezeiască pentru că îndemnase cândva pe ai săi să arunce în foc o asemenea lighioană. La mijloc deci poate intra o credință populară despre ceea ce se numește „șarpele casei“, combinată cu obsesia misterioasei boli, la care se adaogă numele de aspect fantastic și... biblic al reptilei. Hermetismul intelectualist din o povestire pe o temă asemănătoare a lui Mircea Eliade (*Șarpele)* este aici minim, tezismul lipsind cu totul. Și în *Ultimul Berevoi* se brodează o narațiune *realistă* în fond, dar înfășurată în aura fantastică, pe temeiul observației populare cum că animalele cornute semisălbatice, cu instinctele încă netocite, se aliază în turmă și distrug fiarele pădurii ce le-ar putea ataca în domesticitatea lor. Naratorul ne transportă într-un sat de munte — primitiv, arhaic, asemeni celor din munții Buzăului — unde anume practici magice mai pot fi în ființă (sau îi place lui să spună că sunt, ca și lui Ștefan Bănulescu, cel din *Mistreții erau blânzi)*. Bătrânul cu nume daco-scitic de *Berevoi* este un vrăjitor vestit și descântă, după un vechi și misterios ritual, o blană de urs, în fața unui taur, chip de a trezi în el instinctul primitiv și a-l antrena astfel împotriva carnivorelor pădurii care prăpădeau cireada satului. Taurul nu reacționază totuși, și atunci însuși vraciul îmbracă pielea de urs, provocându-l. (Magia simplă și străveche n-ar mai avea efect, reflectează el, de când au apărut pe lume „scule de fier“). Până la urmă, înfuriat, animalul ia în coarne pe vrăjitor și-l sfârtecă, semnificația povestirii trimițând poate spre ideea că vrăjile dispar cu timpul, ultimul Berevoi fiind un ultim mohican al practicării lor. „Sadovenism“ mai violent, mai apăsat cumva: este impresia cu care rămânem, cu mai puțin... lirism totuși. Ca un „mare vrăjitor de lupi“se comportă și Luparul din *În mijlocul lupilor*, când adună fiarele pădurii, în noaptea magică a Sfântului Andrei (ultima noapte din luna noiembrie), chemându—le cu ajutorul unei... oale, simplu instrument de rezonanță, un fel de „porta-voce“ amplificator al urletului simulat, în care descântă și auie. Omul, care este un fel de ghid al vânătorilor veniți de la oraș, trăiește el însuși sălbăticește, într-un fel de peșteră decorată cu figuri de lupi. Este ceea ce se cheamă un solomonar, și chiar trupul lui emană un miros puternic, arsenicul, de sălbăticiune.

Atracția pentru faptul ieșit din comun, extraordinar, duce la fantastic chiar și în schițele și povestirile în care Voiculescu relatează amintiri personale, ori întâmplări cu caracter curat anecdotic, de colportaj, ca în *Proba, Fata din Java, Schimnicul, Iubire magică,* ori în pitoreasca *Ispitele părintelui Evtichie,* argheziană aceasta din urmă. Spre a ne mărgini numai la primele două, vom mai spune că insolitul cu caracter fabulos stă fie și numai în simpla comunicare cum că un tată, despre care tot târgul bârfește că tânăra-i nevastă îl înșelase, se expune în vitrina unei cofetării din centru, împreună cu toate cele șase fete ale lui, spre a se vedea lumea că au, ca și el, câte șase degete la picioare, în loc de cinci *(Proba)*. Sau că —imagine poetic-fabuloasă prin ea însăși — „fata din Java“ (în cea de a doua bucată), despre care un unchi îi povestește nepotului, nu e decât un „sul zvelt și mlădios, îmbrăcat în pânză albă“, cu care javanezii garnisesc patul, pentru comoditățile somnului. Multe alte povestiri, în același gen, își au punctele de plecare în experiența medicului de circumscripție. Astfel, într-una din acestea asistăm la îmbolnăvire, prin simplă sugestie, a unui flăcău zdravăn care, voind să păcălească pe doctor, se plânge că-l doare în cutare și în cutare loc. I se prescrie un medicament oarecare și falsul bolnav îl dă apoi unei babe, care se văita de dureri de cap, reale de astă dată. Baba se vindecă, dar, cu timpul, „junghiul“ flăcăului mincinos devine un ulcer foarte grav etc.

Ceea ce este suprinzător, iarăși, în arta prozatorului e faptul că — spre deosebire de toți poeții prozatori — la Voiculescu fraza narativă rămâne pură, semn neapărat al modernismului, fără nici o urmă de lirism poematic, precum la Macedonski, Anghel și la mulți alții. Nici măcar „poezia“ sadoveniană, propoziția melodioasă, cântătoare, nu este de aflat. Pagina are mai curând un aspect plastic, sonurile sunt aspre în descrieri și solicită întâi de toate ochiul. Mai mult decât atât, spre deosebire de fantaștii și mitologii parabolici și hermetici-teziști, de Mircea Eliade bunăoară sau, mai recent Ștefan Bănulescu, de care am mai amintit, Voiculescu prozatorul se aseamănă mai mult incidental, cele două volume din *Povestiri* (1964) nu dau nici un fel de dureri de cap, așa zicând, cititorului, indiferent de familiarizarea lui cu texte mai mult sau mai puțin dificile. (În afară, desigur, de nărăviții, voluptoșii hermeneuticii). *Moderne* în grad înalt, tot atât de profunde, pline de înțelesuri ca și ale altora de mărimea lui, povestirile lui Voiculescu încântă, ocolind, poate chiar deliberat, scufundările în ceața oniricului. Autorul nu caută subterfugii de eludare a rigorilor compoziției, ci narează direct, clar, echilibrat, precum Caragiale (cel din *La hanul lui Mânjoală*, să zicem), cu mare precizie virilă. Ca și Caragiale cultivă suspansul și poanta. Din acest punct de vedere, *Capul de zimbru* este o mică capodoperă, din anume unghi privită, cea mai bună povestire a lui V. Voiculescu, condusă cu un condei de mare maestru, de la început până la sfârșit.

Romanul *Zahei Orbul* (apărut, firește, tot postum, în 1970) nu se ridică însă la înălțimea artei din *Povestiri*. Nu lipsesc deloc, mai ales aici, senzaționalul, insolitul naturalistic, picarescul, ba chiar, dimpotrivă, abundă, de unde, poate, lipsa unui echilibru în compoziție, izvorât și din prejudecata că în roman se poate pune orice. Uriașul Zahei, de prin părțile Brăilei, a orbit bând spirt industrial, la crâșma lui Stavrache. În căutarea leacului pentru recăpătarea vederii, ce l-ar putea afla probabil la o mânăstire din Bulgaria, personajul e purtat prin mediile interlope (al hoților și al borfașilor de tot felul, al cerșetorilor, al unui popă imund cu numele pitoresc de Ciosvârtă, mare gazdă de hoți etc.). argătește la un arendaș Lagardora, cu a căruia nevastă-țiitoare, pe nume Caliopi, pofticioasă de bărbați uriași, atleți, cum este Zahei, se încurcă (omorând-o într-un fel cam misterios), nimerește la închisoare, prilej acum de prezentare a vieții pușcăriașilor homosexuali, cu scene grotești de căsătorire între bărbat și bărbat, oficiate de un popă, deținut și el, cu numele de Turcă, cu descrieri foarte grețoase de acuplări anormale, cu unele personaje „problematice“, precum Boeru etc.

Scris *pe parcurs* (nu *dintr-un foc*, cum par a fi fost lucrate *Povestirile)*, cu pauze mari de întreruperi ale lucrului, romanul nu are *ritm* și *măsură*. E mai curând o punere cap la cap de episoade, care de care mai senzaționale. Unii comentatori au văzut aici un simbol — având în vedere mai ales scena finală, în care Zahei orbul se întovărășește cu un olog pe care îl poartă în cârcă, împrumutând fiecare de la celălalt elementul care-i lipsește, respectiv ochii și picioarele — acela al alăturării crâncene a contrariilor pe care le-am putea numi *abject* și *sublim*, inversarea de acces la cel de al doilea cu ajutorul celui dintâi. Orbul, chipurile, ar fi să se bucure de lumina din interiorul lui, devenind *mai om* decât semenii săi. Suntem cam departe totuși de implicarea autobiografică profundă, necesară aici, de experiențele cvasi-mistice ale unor Gide (cu ale sale *L'immoraliste*, *Les Nourritures terestres* etc.) sau de americanul Henry Miller (cu *The Black Spring* și *The Tropic of Capricorn*, etc.) de marele controversat Louis Ferdinand Cèline, care, mai ales acesta din urmă, medic practicant și el, nu lasă câtuși de puțin impresia de fabulație, de invenție, de galopul imaginației voiculesciene de aici, tip „mistere“. Sunt însă o serie de descrieri care pot reține ochiul prin specificul local, balcanic, cum ar fi, spre exemplu, pictarea „bâlciului“ care are loc „în pruorul Sfântului Gheorghe“, pe o pajiște de la o margine de sat, unde poposește și Zahei, împreună cu tovarășul său vremelnic de hoinăreală, unul numit Panteră:

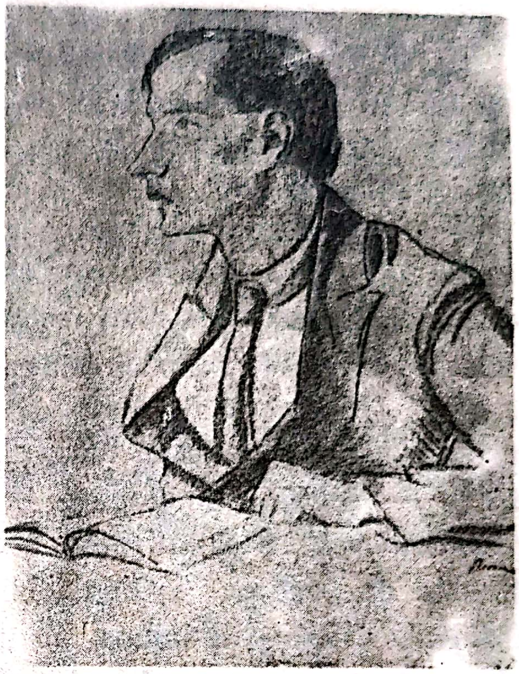
> „De o parte și de alta a unei hudiți croite prin iarba crudă, câteva zeci de umbrare din pânze întinse pe prăjini, desfășurau pe tarabe stamburi înflorate, trâmbe de pânzeturi albe, americă și madepolon, barchetărie amestecată, chembrică vânătă pentru căptușeli și oxforduri trainice, ici-colo percaluri și mătăsuri lucitoare. În alte părți spânzurau haine bărbătești, straie de copii, ițari și zegi găitănate. pe tejghele stive de pălării pentru flăcăi, grămezi de cipici, pantofi, cizme și iminei, porcoaie de opinci, curele, șerpare lângă brâie verzi și roșii, chingi și căciuli țuguiate. Alături se-nălțau ca niște steaguri, de sub care chemau negustorii, fel de fel de basmale, testemele, barize limonii, verzi, undelemnii, nărămzate, albastre și roșii...“

Este aici o năvală a amintirilor din iarmaroacele copilăriei de pe la începutul secolului, așa numita „Drăgaică“ din marginea Buzăului de altădată. Tot așa amănunțit, pe pagini întregi, este descrisă periferia bucureșteană, pictură în cuvinte, rod al experienței medicului săracilor, Groapa Floreasca, unde romancierul se întâlnește fără să vrea și fără să știe, cu Eugen Barbu:

> „La extrema periferie a Bucureștilor, într-o groapă de mâl fără stăpân a lacului Floreasca, unde se cară necurățeniile orașului, printre troiene de gunoaie și grămezi de murdării, s-au iscat un cârd de cocioabe, maghernițe, chicinețe, colice, bojdeuci și tot soiul de coșare și coșmelii, în tot felul de poziții și înfățișări neașteptate, de la tragic la caricatură: pleoștite pe brânci, într-o rână, căzute pe spate, povârnite în laturi ca amețite, cu căciula acoperișului într-o parte, schiloade sprijinite-n pârghii, oarbe de ochii ferestrelor, fără găurile ușilor...“

E clară de tot, aici, aversiunea țăranului cu gospodărie temeinică de la poalele muntelui față de mizeria urbanistică a mahalagiului, de lumea interlopă, a pegrei fără rost pe această lume.

ADRIAN MANIU[1]



Din aceeași generație și din aceeași ambianță tradiționalistă cu Ion Pillat și V. Voiculescu, face parte și Adrian Maniu, unul dintre fondatorii *Gândirii*, la Cluj, în 1921, după cum am arătat. Dar la început, prin poemele în proză publicate în 1912, cu titlul *Figurile de ceară*, prin versurile din revistele *Seara*, *Flacăra*, *Noua revistă română* — anii 1913 — 1914 — ori prin cele din *Simbolul*, editată împreună cu I. Vinea și Tristan Tzara, era un simbolist sentimental și teribilist în același timp, de tipul lui Jules Laforgue, judecând după compunerea *Salomeea* (1915), un fel de mister în care textele biblice sunt refăcute modern, fără solemnitate, parcă pentru a șoca pe sămănătoriști. După război, poetul se convertește oarecum și ancorează în specificul național, prin ciclul de poeme din culegerea *Lângă pământ* (1924). Însă și în cazul lui, ca și în acela al lui Voiuculescu, sunt toate semnele că tradiționalismul a apărut oarecum avant la lettre, precedând, în orice caz, măcar pe Lucian Blaga. Revenind la unele afirmații făcute anterior, cu alte prilejuri, observăm din nou că prin evoluția lui Maniu de la simbolism spre așa-numitul tradiționalism, se dovedește încă o dată că poezia dezvoltată în ambianța revistei *Gândirea*, prielnică lirismului, spre deosebire de mai vechiul *Sămănător*, este o formă de modernism ea însăși. Poetul n-a avut de efectuat schimbări radicale întrucât privește mijloacele, cât mai ales sensibilă rămâne orientarea tematică.

Poemele din *Lângă pământ* sunt o culegere de peisaje autohtone, de loc descriptive însă, culorile și formele, ca la toți postimpresioniștii, fiind mai curând proiecții ale eului liric. Căci întâi de toate Adrian Maniu este un pictor în cuvinte. Iată, mai întâi, adăparea vitelor, în amurg, la fântâna cu cruce zugrăvită. Tabloul nu are nimic din bucolicul eliadesc și maniera laforghiană, ca și unda expresionistică, se văd de îndată:

---

[1] ADRIAN MANIU (n. 6 febr. 1891, București — m. 20 apr. 1968, București). Debutează ca simbolist, cu un volum de poeme în proză, *Figurile de ceară* (1912), colaborează la *Seara*, *Noua revistă română*, *Flacăra*, mai înainte la *Simbolul* editat de Ion Vinea și Tristan Tzara. În 1915, publică poemul dramatic *Salomeea*. După război, în 1921, la Cluj, împreună cu Cezar Petrescu și Gib Mihăescu, întemeiază revista *Gândirea*. După un an, în 1922, tipărește ciclul de poeme *Războiul*, neînsemnat, inspirat de jurnalul de front al unui frate. Culegerea de poezii

Vechi aur picură-n găleată; încovoiată, ziua moare...
Un taur se ridică negru în seara galbenă, mugind,
Frecându-și rapănul de crucea tremurător scârțâitoare,
Cu un Hristos ce-n zugrăveală se strâmbă schilav suferind.

(*Crucile fântânilor)*

Fie că dezvoltă ceea ce s-ar putea numi, cu un termen cam nepotrivit, lirismul obiectiv (ca în *Măgura cea mare, 26 august, Scăldătoarea, Măgarul, Glumă de toamnă, Făt-Frumos, Într-o grădină veche* etc.), fie pe cel obișnuit, mai direct, culorile în pete compacte, în genul Vlaminck, Kirchner, între români Tonitza, Iser și alții, sunt cultivate cu sistemă. Toamna, stolul gâștelor sălbatice trece „unghi negru“ peste „molatica brumă“ și pe cerul luminat se profilează două sălcii despletite, care „se sărută“ (*26 august*). Peste ochiul „verde“ de scaldă, străjuit de „hățiș de mure-albastre“, se apleacă „plopi negri“ și „răchite coclite“, în timp ce soarele „leagă funii de lumină“. „Buturuga-babă“ se piaptănă, fetele, „stol de lebede“, își lasă cămășile „albe“ în trestii, apoi se sperie — sugestie mitologică — de apariția unui „țap bărbos“ ivit din tufiș *(Scăldătoarea)*. Măgarul paște (contrast violent!) „floarea albastră“, însă are fruntea de „catifea“ și crede în găleata cu ovăz „de aur din luna goală“ *(Măgarul)*. Broscoii buboși au „ochi de bronz“ și stau în mâluri „obscen răscrăcărați“ *(Intrarea în schit)* etc.

Propriu-zis, acum pictorul nu mai are nevoie de model, și dacă iese în peisaj o face numai spre a găsi forme ale naturii insolite, o tulpină de arbore contorsionată fantastic, niște râpi sugerând cine știe ce fugă spre prăpăstii etc. Găsit, motivul plastic, neapărat corespunzător stării sufletești a artistului, el poate fi modificat în atelier sau combinat cu altele într-o viziune absolut nouă. Pe urmă, dacă tabloul e făcut să exprime starea sufletească a pictorului în cuvinte, chiar elementele lui componente trebuie să-și corespundă, să formeze un echilibru plastic al panoului. Astfel, în timp ce cumpăna fântânii se desinează pe Bărăganul de pânză, purtând burduful de apă, cealaltă componentă a tabloului o formează barza care duce în plisc șarpele la cuib:

Fântâna spânzură în slavă burdufu-n pârghia furcată.
Cu șarpe-n plisc, se lasă barza pe cerul de apus strivit.

(*Țara)*

Lângă pământ îi apare în 1924, urmată, mai târziu, de alte poeme în proză, sub titlul generic de *Focurile primăverii și flăcările toamnei*. În colaborare cu Al. O. Teodoreanu, compune basmele dramatizate *Rodia de aur* și *Fata din Dafin*, iar cu Ion Pillat, piesele *Tinerețe fără bătrânețe* și *Dinu Păturică*, aceasta din urmă prelucrată după romanul lui Nicolae Filimon. Celelalte scrieri, *Cartea țării* și *Cântece din dragoste*, i-au apărut în 1934 și respectiv în 1935. A tradus *Peer Gynt* de Ibsen, *Clopotul scufundat* de Gerhardt Hauptmann, basmele lui Pușkin și poemul *Nibelungilor*.

BIBL. *Cântece tăcute*, E.P.L., 1965, cu studiu introductiv de M. Petroveanu; *Versuri în proză*, E.P.L., 1965; *Scrieri*, 1, 2,..., Ediție definitivă, E.P.L., 1968.

Din basm dezvoltă o cromatică de chilim: codrii de stejar sunt „de aramă", cei de mesteceni — „de argint", șopârlele sunt verzi, „ca bronzul străvechi", ferigile „desfășură minuni de filigran", sub care jivinele își strălucesc „ochii roșii de sânge", iar toamna, târziu, pădurile toate sunt „de aur". În *Glumă de toamnă* domină, ca în icoanele bizantine, aurul și argintul: un pom are „frunzele de aur" și — schematic de tot — sub el stă „un împărat cu barba de argint" ascultând scârțâitul puțin al unui greier „negru". În încremenirea hieratică bizantină e tras și basmul lui Făt-Frumos, omorâtorul balaurului, ca un sfânt Gheorghe:

Balaurul răcnește subt pod. Harști! Făt-Frumos
retează trei grumazuri din câte-o rotitură
când paloșu-l avântă prin sânge lipicios...
Pe urmă, munți, prăpastii și apele tăcură.

Șarpele — mitologic, ca și la Blaga și Voiculescu — devine „șerpoaică", fiară de codru apărută la fântână, „cu trup inelat și stemă în frunte". Sugestia biblică duce gândul la seducția diabolic-suavă a eternului feminin într-o imagine somptuos plastică de asemeni:

Lunecând din mii de ani de poveste,
Carne de vis, podobită cu solzi de aur,
Jumătate femeie, jumătate balaur,
Din tot ce-a fost, și niciodată este.
....
Ochii plâng muierește, dar lucesc a fiară.
Umbra crește de moarte, în trăire nouă.
Ispitind pe drumeț viclenește să piară,
Roșie înflorește limba crestată în două

Evident, apare gravura cu „bisericuța" din „coasta dealului și brațul râului", cu crucea înclinată „peste fruntea salcâmilor" *(Cântec sau rugăciune)*; chiar pomii, primăvara, în săptămâna mare, când „toți copiii au postit", se gătesc în alb și merg la biserică „să se spovedească" *(Taină primăvara)*. În spirit blagian, bisericuța ține de aceeași arhitectură cu bordeiul ciobănesc, „pe-o rână îndesat" (unda de ironie nu pare exclusă la Maniu, în orice caz atâta manieră duce spre asemenea presupunere), cu acoperișul de stuf numai „de-un cot", având în preajma ei oile, și pe cer replica cirezilor de nori: „Praf curge turma... Oi cu capul rezemat în alte oi.../ Pe cer se-mpung și se-ncalecă, cirezii, norii greoi..." *(Ciobanul bătrân)*. Ca la Pillat, Iosif, dulgherul biblic, dă la rindea, taie cu ferăstrăul și cioplește cu barda lemnul, în timp ce pruncul Iisus, „de-a bușe prin gunoi", se joacă cu două surcele legând o cruce, „așteptând să fie om, Cristos" *(Dulgherul)*. Religiozitatea nu este însă de găsit, ortodoxismul poetului este foarte puțin ortodox, Maniu având aerul acelor pictori mai noi de biserici care se joacă decorând pereții cu pure fantezii (cam cum trebuie să fi făcut Tonitza la Schitul Durăului), în timp ce popii și călugării slujesc în fum de tămâie. El pictează vitele „ce aburesc“ spre ieslea în care puiul dumnezeiesc este alăptat „cu sânul mic“ al Precistei *(Stea de iarnă)*, și penelul reține mai curând grația mieilor, văzuți în poiană, cum se îmbulzesc la uger „cu picioarele rășchirate“, făcând apoi „cu copita negrișoară“ în țărână semnul crucii ca să se culce *(Turma)*. Nu este uitat asinul, bun „cu nepăsare“, cu urechile-i lungi lăsate în jos, „răpănos“, „jupuit de bice“.

Cu ciclurile *Povestea din sat*, *Drumul spre stele*, *Cântecele de dragoste și moarte* maniera ce-și avea originea în Laforgue, acel amestec de sentimentalism, naivitate, persiflare și autopersiflare, clovnerie și mască histrionică, atitudine tipică la atâția artiști ai epocii, se accentuează. Iată acuarela cu circul poposit la suburbie, cu steagul tricolor în vârf, primind defilarea gâștelor:

Din nimic, circul a crescut:
pânză umflată pe sfori...
Gâștele, când defilând au trecut,
au putut să vadă tricolori,
lângă un steag mare,
la intrare,
pe care sta scris: „2 bani“.

(Saltimbancii)

Peisajele sunt bacovinene, dar cu mai multe culori, fără muzica și tristețile sfâșietoare de acolo. În amurg, soarele se rostogolește peste han și aprinde pădurile, apoi porțile își trag zăvoarele, se aude numai lătratul câinilor și peste tablou ninge luna, o dată cu floarea de cireș. În sfârșit, în această „sentimentalitate“ cade cenzura finală a unui vers eminamente prozaic: „Comedia saltimbancilor era plecată“ *(În amurg)*. Bacoviană, până la același punct, este și *Iarnă*:

De sticlă — câmpia înghețată.
Departe un șir de pomi despuiați
scutură chiciură luminată.

Au trecut sănii trase de boi
albi ca zăpada, și aburind ca zarea,
să încarce lemne din zăvoi.

Am rămas singur, și e atâta frig,
încât aș putea să-mi văd cuvintele
înghețând în aer când te strig.

Ca și *Ploaia a stins*, într-o cromatică mai diversă:

Ploaia a stins în cer stelele topite,
și-acuma cântă, din vârful degetelor atingând bemolii negri,
peste case;

în copleșiri se întețește, burlane sfâșie mătase.

Oglinzi subt crep de doliu, străzile clipesc, din beznă, ude.
Acum, cuminte și senine, dorm în paturi albe, calde,
domnișoarele frumoase...
Afară, cine cântă e nebun, de vreme ce nici dracu' nu-l aude.
Mecanic, pasul calcă pe secunde:
tac, tac, tac,
în patrulare fără țel.
....
E prea târziu, sau prea devreme...
Pretutindenea închis.
Nimic mai mult.

Într-un fel, trecut prin tradiționalism, uneori Maniu aplică maniera bacoviană (studiindu-l pe Maniu începem să întrezărim mai bine câtă manieră și poză poate fi în Bacovia însuși) la rural. Pentru că în sat nu există abatoare, zăpada e pătată de... păcură. Imaginea este însă mai complicată, fiind vorba numai de ciori. Apar și copiii întorcându-se de la școală, dar nu „galbeni", ca la poetul plumbului, tabloul rămânând pur plastic:

Pământul alb e năpădit de combustibilul din fără numărul de ciori.
Pe lacul țeapăn lunecă. ținându-și cărțile la subsuori băieți
Labele câinilor au tipărit, incolor, pe maculatura iernii urme de flori.
(Decembrie rural)

Maniu e mereu în căutare de culori. Văzduhul iernii, răzbit de fulger, a „sfeclit" (s-a făcut roșu-vânăt), promoroaca face crăcile copacilor să pocnească, muma-pădurii, rozând bușteni, „postește" etc. E prezentă deci și maniera lui Ilarie Voronca, dar poetul pictor e un Horațiu care a schimbat Soractele cu gluga posomorâtului Carpat și, tradiționalist, bea nu Falern, ci țuică fiartă. Epicureismul nu e mai puțin prezent însă:

Ehei!...
Tu stai la geamul scris de ger, cu dalbe flori de prun,
uitat de vremuri, într-o fundătură de cătun,
visând livezi de primăvară; scrijelind poetica ta artă,
schimbând Soractele pe gluga de posomorât Carpat,
bei aromire dulce din ulcele de pământ, în abur fumegat de țuică fiartă...
(Ibidem)

Una din poeziile cele mai încărcate de culori este *Grădini de zarzavat*: spanacul verde, varza roșie, busuiocul, ardeii, focul pâlpâind sub pirostrii, argintul apei sub luna care a fost cândva floarea soarelui:

Între răzoare de spanac,
varză roșie, busuioc și ardei,
pică un cântec de pitpalac.
Pâlpâie focul subt pirostrii la bordei.

Orăcăiesc șanțurile înnegurat,
în care argintul apei seacă,
cerul, stropit cu stele, s-a împrospătat,
luna, fostă floare-a-soarelui, se pleacă.

Cenzura autoironică se vede de îndată în acel „orăcăiesc“, dar, mai căutat, în finalul ce poate fi interpretat în dublu sens din pricina cuvântului „spanac“:

Ce e mai frumos e spanacul.
Și pe urmă luna.

Poetul este un actor detașat superior de rolul său, convins — așa cum spune în niște *Strofe închinate* Marioarei Ventura — că „adevărul nu poate fi spus decât mințind și că cea mai frumoasă minune rămâne numai închipuită“. De aceea și-a făcut o plăcere din îndeletnicirea de a întoarce sămănătorismul pe dos, ca să zicem așa, folosind mijloacele modernismului, deformând, stilizând hieratic și descoperind chiar într-asta frumuseți pe care mulți le simțeau, dar le exprimau cu mai multă greutate, mai analitic și fără culoare. În acest sens vine și apariția porcarului, în *Primăvara fistichie*:

Și a tot ținut, până când,
leoarcă sub cămașa ruptă a norului,
pe infinitul liliachiu, s-a lăbărțat luna, greoaie
Chiar atunci, grăbind în rotituri ciomagul, la mai mare dragul,
s-a ivit obișnuit om pământean.
Multștiuta scârbă de porcar, înțolit în treanță de mintean,
își convinge, prin izbeliști, scroafele grohăitoare
să cârmească spre cătun,
din vreme înjurând cu Paște, în răstimpul când tușește tot ca la Crăciun.
Bineînțeles că, sămănătorește, bea-n lulea tutun,
dacă nu-i și nu-i altminteri rost să se îmbete tun.

Adrian Maniu a cultivat și el balada, fresca epică făcută din câteva mișcări ca de ritual, într-un cadru dat. În *Balada I-a* apare un „oștean“ care, „cu sulița de lemn și fier, / merge spintecându-și umbra pe cer“, făcând să sângereze norii; vulturii rup „țipete“ în cârligul pliscului, iar calul, bătând din copite, „înflorește stele“; decorul se mai completează cu capra neagră ce saltă pe muche cu „galbeni ochi de drac clipind“. *Balada II-a* e pretext pentru un portret de domniță: „În haină de in, cu paftale de argint, / domnița se plimbă prin chilii. / Sub ziduri de var cad trandafiri ruginii“. *Vânătoarea. Cronică feudală* prilejuiește încrustări în argint vechi: copoi, hăitași, scutelnici, cu voievodul în frunte, și alte explozii de culori, fazanii devenind „bătaie de buchete roșii“. Mai interesante sunt câteva bucăți din *Povestea în sat (Amurg, Botezul, Treisprezece ani, Amăgirea, Ce-a zis satul, Adevăratul sfârșit)*. Sămănătorismul e controlat cu atitudinea modernismului, care nu e totuși aceea a lui Topârceanu din parodia *Viața la țéră*, pentru că rezultatul este obișnuitul, la Maniu, amestec de suav și ironie. Un popă oficiază botezul copilei „cu păr de aur și ochii verzui“ afundând-o în apă, însă e somnoros, are „o barbă cât un smoc de cânepă ciufulit și după ce spune lepădările scuipă: „Ptui, ptui, ptui!“ Aceeași fată cu păr de aur spune fiului arendașului: „Te iubesc, dar ce-o să zică satul?“, în timp ce din șanțul cu mărăcini o tulește pe câmp „un pui de vulpe, stacojiu ca un ovrei“, comentariu plastic al nelegiuirii ce se punea la cale. Apoi satul zice că fata ar fi plecat la oraș, de rușine, „oraș fără flori, / fără cer“, unde nu se știe de stă într-un palat, ci mai curând poate că „așteaptă, văpsită, / necunoscutul de care stă să fie plătită“. Dar povestea „ce de-atâtea ori cu adevărat s-a întâmplat“ a sfârșit mult mai trist: fata s-a înecat „într-o vână albastră de râu“, cu pântecul umflat, „în care a murit un copil“, și Maica Domnului nu mai vrea să o schimbe în pasăre pe sinucigașă, ci o lasă „Să fie piatră... și iarbă... / Lângă sat...“

În comparație cu ceilalți contemporani ai săi — foarte prolifici cu toții —, Adrian Maniu a scris mai puțin. (A făcut ziaristică, s-a ocupat și de probleme de artă plastică, a colaborat cu Ion Pillat și Al. O. Teodoreanu în teatru, însuși a scris — ceva mai înainte de Blaga — un *Meșter* [Manole], în ultima parte a activității lui a tradus basmele lui Pușkin și *Niebelungii*. Mai înainte tradusese *Peer Gynt* de Ibsen și *Clopotul scufundat* de Gerhardt Hauptmann, spre a fi reprezentate.) Prozele lui, de fapt mai mult cicluri de poeme în proză, nu sunt deloc neglijabilă, deși astăzi genul nu mai place, preferințele contemporanilor noștri mergând fie spre narațiunea cețos-parabolică, fie spre epicul pur, ca și spre memorii, ori numai false memorii.

Unele dintre ele, cuprinse chiar sub titlul de *Poeme în proză* (cel generic fiind de *Versuri în proză*, după cum versurile propriu-zise sunt numite *Cântece tăcute)*, reiau oarecum tematica din *Lângă pământ* și din celelalte cicluri de poezii. Poetul slăvește cântecul — de la harfă la liră, la nai și trișcă, la doina românească, zisă pe fluier sau din frunză —, munca sfântă a plugarului, anotimpurile, munții, Bărăganul, apele, luna, berzele, cocorii, basmul. Se înțelege, acum fraza e mai despletită, însă ritmul se păstrează cu strictețe. O bucată intitulată *Ciocârlia* calchiază în imagini de cuvinte, ca un mic oratoriu, cunoscuta melodie populară devenită clasică, cu aceleași tremolouri, creșteri, cu țâșniri în alegro și ghirlande de arcușuri urcând și coborând sub cerul câmpiei. Sufletul cântăreței rămâne în azur, în timp ce trupul, „bulgăr“, cade în țărână, germinând apoi în spice o nouă urcare. Iată, spre exemplificare, finalul:

> „... Și mai înalt...
> Cântecul s-a frânt.
>
> O prăbușire se înșurubează în căderi grăbite, spre prăpastia lumii. Arcușul încă bate din aripi încheiere de viață în tânguit pământean, cât cântec și suflet au rămas în ceruri, și numai bulgărul trupului a căzut în lan, dezlegând iar jocul spicelor pe arcușe ce se ridică și pogoară, în vreme ce bieții greieri încearcă să dea început de glas țărânei.“

În mare, procedeele poetului sunt aceleași. Toamna, pădurea e cuprinsă de vâlvătăi de aur:

> „Izbucnesc din humă, suie crengi, pornesc pe frunze dogorârile soarelui vechi, preschimbate în jar și metal. Peste munții împăduriți rugina întinde cocliri otrăvite cu încrustări de aur.“

Iarna e de argint, sclipind vânăt-trandafiriu sub clar de lună:

> „Pădurea de argint se schimbă în lumini; o clipă e trandafirie, întocmai palidelor răsuri, pe urmă învinețește clar de lună, și dintr-odată, înfiorată, se scutură în căderi de stele, cu clinchet din altă lume“.

Cele cu aspect epic oscilează între maniera Poe, Wilde și Mateiu Caragiale (însă prin *Figurinele de ceară*, unde multe din ele își au originea, poetul premerge cu mai mult de douăzeci de ani pe autorul *Crailor de Curtea-Veche* și al nuvelei *Remember)*. În *Întâmplarea cu jupânul care făcea aur* dăm peste o istorisire fantastic-parabolică cu un alchimist pierind în flăcările cazanelor lui infernale, sau dispărând pur și simplu — exact nu se știe —, după ce încercase să astâmpere sacra foame și nevoie de aur a unui principe. În *Vrăjitorul apelor*, un ins misterios, cu aspect de vraci și acesta, angajează niște pescari să scoată din mare o ladă grea de fier plină cu aur. După ce unul dintre ei se scufundă și, încredințat că a dat peste comoară, leagă frânghia de verigile sipetului, ajutoarele omoară pe misteriosul individ, dar cuțitul înfipt între umerii lui nu face să curgă sânge, și cadavrul plutește fantomatic pe lângă barcă. Noaptea, la lumina torțelor, atmosfera e terifică. În cele din urmă, aflăm că e vorba de o mină care explodează, și „morala“ vrea ca lacomii și ucigașii să piară. Mai interesante — în genul cultivat acum în urmă de Eugen Barbu — sunt *Haiducească, Paharnicul Bubă-Neagră, Caicul verde, Iarbă fără leac*, cu hoți de codru de pe vremea fanariotă, cu ciume ca a lui Caragea, cu uciderea prin vicleșug a unui pașă de la Dunăre, cu legende ca aceea despre miraculoasa iarbă a fiarelor, acum ineficientă, totul tratat în coloritul balcanic cel mai specific, dar cu tendința continuă de a fantaza.

Superstiția privitoare la strigoi e folosită în povestirea neagră intitulată *Ucigașul morții*. Un călugăr, iarăși misterios, căzut în erezie bogomilică și dedat la vrăjitorie, cititor al evangheliilor ermetice și a tot felul de hârțoage, cum ar fi *Almagesta* și *Ars Spagirica*, urmează să devină, după moarte, strigoi. Asta o știu toți oamenii din sat, cărora o babă, vrăjitoare și ea, le-a arătat semnele așa-zisului mort: „capul îl are dat pe o latură, și râde, unghiile — crescute după ce a răposat, precum îi e nevoia —, gura mânjită de sânge — fiindcă a mâncat din neam“. Ceea ce e mai grozav e faptul că chiar din viață călugărul știa că va deveni strigoi și lasă cu limbă de moarte să i se pună sub giulgiu, mascată, o capcană de lupi, spre a prinde mâna celui care îi va profana mormântul, căci datina cerea să se împlânte un cuțit în cadavru. Istoria e spusă de un domn *X*, personaj mai interesant decât toate, putând face parte din rândul eroilor lui

Mateiu Caragiale, Individul în chestiune e poet, dar mai cu seamă „faimos escroc“ și aventurier, descendent din vechi spițe boierești și, ca atare, colecționar de obiecte rare dintre cele mai diverse, de la vitraiuri venețiene până la statui budiste și săgeți otrăvite aduse din Borneo și Sumatra, expuse în bibliotecă ca într-un altar. Casa-i este pardosită cu blăni de stejar, peste care sunt așternute covoare oltenești scumpe, din tavanul cu grinzi de stejar grele atârnă un candelabru „de bronz argintat, încărcat cu draci și alte figurine ale stilului medieval, înflorit cu douăzeci și patru de lumânări“. În sfârșit, e vorba de acea categorie de inși, mai mult perverși decât aristocrați (Adrian Maniu păstrează însă o atitudine neutră) pe care îi găsim și în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu sau la G. Călinescu, oarecum tipică în lumea „bună“ a Bucureștiului de acum 50 — 60 de ani. Stând culcat pe un divan negru, de mătase, cu gura lui „ca o floare de cactus“, povestește cum a obținut de la călugărul strigoi o cruce cu ferecături pe care o ține în mâinile „lungi și albe ca stelele de mare, fără nici un inel, — nici măcar cel ce purta pajura neamului lui“. Comentariul e adecvat:

> „— Crucea asta a trecut prin sute de ani. Vițios și mistic a sărutat-o poate Basaraba Matei, când întocmea pravili, sau când seimenii favoriți măcelăreau, sub patul de pradă, pe dârdâitul căminar. S-au ciocnit în ea dinții Drăculescului, într-o zi de Paști, pe când măruntaie sidefii curgeau de pe țăpoaie înconjurate de roiul muștelor. Vreun mare vornic a adus crucea din Ravenna...“ etc.

Ciclul *Însemnări apoetice* conține un fel de jurnal de front privind primul război, într-adevăr seci, aspre, având puncte comune cu versurile lui Camil Petrescu. Împreună cu *Cartea Păcii*, pe care scriitorul o prezenta, în ediția din 1965, ca pe un „aspru material omenesc“, indică o altă tematică a operei lui Adrian Maniu, aceea a condamnării războaielor și a luptei pentru pace și progres social în care va crede cu tărie până la sfârșitul vieții sale. Simbolistica este însă mereu căutată și, la drept vorbind, în cazul lui acesta este lucrul cel mai de seamă, când aflăm că jurnalul este refăcut numai după însemnările unui frate care participase la lupte. Mai valoroase rămân lucrurile observate de poetul însuși care văzuse urmările războiului. Bunăoară, plugarul cu piciorul de lemn:

> „Un picior de lemn, câștigat în război, calcă apăsat de-a lungul brazdei cleioase, și la fiecare pas înfipt fără talpă, ci numai prin cârje săritoare, sădește. Porumbul auriu e, astfel, încredințat brazdei, în primăvară. Ce mâne va încredința piciorul de lemn brazdei triste?“
>
> *(Ceas de toamnă)*

Accentele seamănă cu cele ale poemelor reportaje de Geo Bogza și sunt păstrate și într-una din ultimele scrieri închinate de Maniu cosmonauților:

> „Neașteptații oaspeți, în sfârșit, aterizează, — din constelații nebuloase, — cu materiale stranii mecanisme: — vii roboți fantome — revin din depărtarea secolelor măsurate în viteze lumină.
>
> Stângaci gesticulând, altminteri magice înfățișări umane, — se reîntorc din marele necunoscut — conchistadorii raiului de infinit albastru, indiferenți la cucerirea materială, — determinați numai de râvna altruistă, — trăind însuflețirile de gând astral.“
>
> *(Cerul deschis)*

AL. PHILIPPIDE[1]

Un erudit în problemele poeziei, mai rece decât Ion Pillat și mai puțin eclectic, adversar declarat, dar bine argumentat al avangardismului, este Al. Philippide. O nouă artă poetică, o nouă pictură, o nouă muzică, totalmente deosebite de ceea ce s-a creat până acum, nu putem — după dânsul — gândi, pentru binecuvântatul motiv că sufletul omenesc a rămas același, în datele lui fundamentale, sau s-a schimbat foarte puțin. Teoretician adânc, sprijinit pe o bogată cultură, Al. Philippide pare a profesa un crez poetic clasic, de ajuns de bine marcat în câteva din multele și pertinentele-i studii și eseuri ce a publicat. Autorități consacrate de multă vreme, precum Horațiu ori Boileau, sunt citate cu aprobare, și dichotomiile de tot felul: talent-meșteșug, inspirație-travaliu asupra versului, cunoașterea vieții-cunoașterea limbii etc. sunt neapărat admise. Contrar multora dintre contemporanii săi, în primul loc avangardiștii, Philippide nu crede câtuși de puțin în spontaneitatea creatoare, și chiar cuvintele lui Goethe, „Cânt așa cum cântă pasărea“, puse în gura harpistului din *Wilhelm Meister*, nu sunt primite fără un ascuțit spirit critic din partea poetului român. Convingerea lui, accentuată de trecerea timpului și afirmată răspicat, este că:

> „Așa cum sunetele în ele înseși, luate izolat, nu au o valoare artistică, tot așa și cuvintele, rostite sau scrise la întâmplare, nu au o valoare literară. Acest adevăr scos din experiența de toate zilele e destul ca să desființeze orice speculații cu privire la vreo putere ascunsă, misterioasă, imprevizibilă a cuvântului, putere pe care poetul ar avea menirea s-o descopere, s-o folosească, s-o dirijeze, sau căreia, dimpotrivă, să i se supună, lăsându-se dirijat de ea.“
>
> (*Spre o definire a artei literare*, în vol. *Studii și portrete literare*, E.P.L., 1963)

---

[1] AL. A. PHILIPPIDE (n. 1 aprilie 1900, Iași - mort în 1979) este fiul marelui lingvist și filolog Alexandru Philippide, profesor la Universitatea din Iași, oraș în care viitorul poet își face studiile liceale și cele superioare (luându-și o licență în drept mai întâi, în 1921), desăvârșite ulterior la Berlin și Paris, prin aprofundarea literelor și a filozofiei. Debutează în 1919, la *Însemnări ieșene*, și colaborează apoi la *Viața românească*, *Adevărul literar și artistic*, *Revista Fundațiilor*, *Cuvântul Liber*, *Gândirea* etc., cu poezii, traduceri, articole de teorie și critică. Volumele de versuri i-au apărut în următoarea succesiune: *Aur sterp* (1922), *Stânci fulgerate*

Lucrul cel mai demn de luat în considerare estă că, cu toată o asemenea concepție „învechită“ și cu toate că a debutat sub semnul *Vieții românești* de la Iași, Al. Philippide este mai modern decât Ion Pillat și V. Voiculescu, de pildă, fapt ce nu a scăpat nici contemporanilor. Cauza stă în larga și nuanțata cunoaștere a tuturor problemelor poeziei, cu atât mai plină de autoritate, cu cât vine din partea unui creator autentic de noi valori artistice. Din acest punct de vedere, exemplare sunt la Al. Philippide cele câteva observații făcute în legătură cu noțiunile de clasic și romantic în poezie. Judecățile par, un moment, chiar mai elastice și mai cuprinzătoare decât cele ale unui istoric și critic literar „de profesie“, cum ar fi G. Călinescu din *Clasicism, romantism, baroc*, eseu cuceritor prin plastica democrației, însă deosebit de tranșant. Încă dintr-o introducere la volumul de traduceri *Poeme de Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke* (1940), poetul observa cu mare finețe esența romantismului:

> „Înainte de a fi o mișcare literară, romantismul este un mod de viață sufletească. Privit astfel, romantismul a existat mereu. El înfățișează unul din cele două mari sensuri ale spiritului omenesc: acela al adâncirii pe calea visului și a contemplației, în lumea dinăuntru, în lumea întâmplărilor psihice — celălalt sens fiind al avântului către lumea exterioară...“

Tot așa, larg cuprinzător, este interpretat și conceptul de clasic *(Ce înseamnă clasic?)*. Ceea ce numim „armonie, echilibru, limpezime, ordine“ etc., atribute ale clasicismului —, „uneori însușiri înnăscute, dar de cele mai multe ori... dobândite prin educație și exercițiu“ — pot fi aflate, observă cu ascuțime teoreticianul, chiar la romanticii autentici, între care citează pe Edgar Poe și pe Gérard de Nerval. Cercetarea în spirit critic larg a acestei pentru dânsul — ghicim în subtext — numai aparente antinomii, întrucât privește procesul de creație propriu-zis, duce la încheierea că „romantismul nu se poate dobândi prin educație, prin cultivare, prin exercițiu“. Dar „clasicismul se poate căpăta. Te naști romantic, poți deveni clasic.“

Ultima propoziție se potrivește chiar poetului Al. Philippide, temperament romantic prin excelență, peste care s-a altoit, prin cultură, un spirit clasic. Lucrul se observă nu atât în evoluția în timp a poeziei lui, cât mai cu seamă în faptul că aproape toată creația lui Philippide prezintă aspectul, oarecum singular, al rigorii clasice purtătoare de tumult romantic. Sistemul de imagini, versificația supravegheată, echilibrul în compoziție și mai ales conciziunea lasă întotdeauna

---

(1930), *Visuri în vuietul vremii* (1939), reluate și îmbogățite apoi cu inedite în *Poezii* (1964). La acestea se adaugă culegerea de versuri *Monolog în Babilon* (1967). Volumul de proze *Floarea din prăpastie* a apărut în 1942. Între traducerile mai importante de menționat este culegerea *Poeme de Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke*, publicată în 1940. Lucrările teoretice le aflăm cuprinse în *Studii și portrete literare* (1968) și *Scriitorul și arta lui* (1968).

BIBL. *Poezii*, E.P.L., 1969 cu o prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, *Visuri în vuietul vremii*, E.P.L., 1969, cu prefață de Toma Pavel, *Floarea de prăpastie*, E.P.L. 1969; *Studii și portrete literare*, E.P.L., 1962; *Scriitorul și arta lui*, E.P.L., 1968. *Considerații confortabile...*, Ed. Eminescu, 1970.

impresia prea plinului, bine strunit în tipare însă, poemele cerându-se citite cu o atenție sporită dacă voim să pătrundem esența lirismului lor înalt. Există la Philippide, ca și la Ion Barbu (nu e deloc întâmplător că poetul *Jocului secund* a aprobat opera lui Philippide mai mult decât oricare alta din epocă, excepție făcând *Craii de Curtea-Veche*), un anume ermetism — de altă natură în cazul de față —, rezultat dintr-o asiduă muncă asupra verbului. Căci, deși romantic — ca și Barbu, în fond —, poetul nu crede în spontaneitatea inspirației. După dânsul, ideea unei opere nu se ivește în mintea artistului ca o revelație, ci este „rezultatul unei pregătiri în care observația, cercetarea, studiul intră în chip larg". „Ideea — continuă Philippide în articolul *Spontaneitate și concepție* (din *Scriitorul și arta lui*) — este dezvoltată apoi conștient, nu la voia întâmplării"... „Lucrul artistic nu se face dintr-odată, ca un *fiat lux* proclamat în adâncul conștiinței și urmat în aceeași secundă de faptă. Chiar cel mai simplu cântec, cu cea mai mare aparență de «spontaneitate», este rezultatul unei pregătiri, al unei munci mintale, care precede în chip sigur și pregătește rezultatul..." În fine, poetul amintește horațianul *saepe stilum vertas*, „să întorci condeiul", adică: „să ștergi adeseori ce-ai scris, sănătos principiu de artă literară..."

Tumultul liric supravegheat, elanul romantic trecut printr-o anume cenzură în vederea purității, cerebralizarea sentimentului, cu alte cuvinte — și nu a oricărui sentiment: Philippide nu va cânta niciodată dragostea, bunăoară — se vede chiar de la început, de la vârsta de 20 de ani. Ciclul *Aur sterp*, apărut în 1922, se deschide cu acest cântec al aspirației spre soarele regenerator:

> O, Soare, cu aripa ta alungă
> Cât mai departe noaptea noastră lungă;
> Și sprijină pe stâlpi de flăcări largi tot golul,
> Să nu se surpe, copleșind pământul,
>   Atunci când vântul
> Prin golul mut se dă de-a rostogolul.
> ....
> Mai dă-ne, Soare, jar nestins, și toarnă
> Pe fruntea noastră aurul nădejdii,
> Și-n ochii noștri cântă ca o goarnă
>   Învingătoare de primejdii!
> Și sufletelor dă-le foc, să ardă bine,
>   Ca niște jertfe, pentru tine!
>
> *(Cântecul câtorva)*

Romanticul, născut însă sub zodia lui Hölderlin, care visa o Helladă pură, mai bine zis neoromanticul, modernul Philippide, caută „seninătatea", vorba asemănătoare „tăcerii" *(Seninătate)*, „străvezia" melodiilor lunare *(Muzică)*, albeața pură, dar înghețată a dezmierdării crinilor *(Crinul)*, lentoarea somnului și a visului „la mijloc de poveste" *(Berceuse)*, năluca astrală a Mumelor:

> Oglinzi! adânci firide fără fund,
> În voi statui de stafii se ascund:
> Pe apa voastră cu fiori de stâncă
> Un zbor de vechi priviri plutește încă;

Și-alunecând din gol, în voi coboară
Năluca vremii de odinioară
....
... C-un crin la cârmă, altul la catarg,
O luntre albă să ne ducă-n larg.

În haina lor de gheață cristalină
Să salte-n aer albe baiadere.
Și cerul să ne fie-o cupă plină
Cu picături albastre de tăcere.

(Astralis)

Înstrunând cântecul pe „coarda cea mai lungă“ — cum arăta G. Călinescu —, peisajul lui Philippide se reduce la câteva elemente simplificatoare, esențiale (Ecoul, Raza de lună, Valul, Stânca, Vântul: *Priveliște*), ca pentru a sugera rarefierea cosmică necesară elanului spiritual. Atunci când coboară la amănuntul plastic, sentimentalismul pillatian e cenzurat cu mare grijă, în sens modern neapărat, și imaginea se întoarce — ca la Topârceanu și nu totuși — în suavă bufonerie:

Ciulind urechile ca două scufii,
Vânat vioi s-ascunde-n dosul tufii;
Dar vânătorii stau în fânul cramei
De dragul vinului și al pastramei.

Bostani cu pântec cobză blânzi și lucii,
Cu coada sfârlă verde, dorm prin iarbă;
Un brad bătrân tot mormăie prin barbă
Că i-au furat culoarea-n miros nucii.

(Pastel)

Sunt și la Philippide reluate, în mai mică măsură, motivele așa-zis provinciale, amurgurile roșii, cimitirele, înmormântările triste, flașneta nostalgică etc. din Bacovia ori din Demostene Botez. Totul tinde însă spre o depășire a tristeții, spre ancorarea în azur și seninătate. Este aici o altă formă de manifestare a atitudinii romantice în modernism, constând în făurirea unei atitudini de însingurat superior, care străpunge cu privirea dincolo de aparențe, eliberare prin spirit față de mediul meschin, banal, constrângător. Patriarhalele clopote ale bisericilor vechiului Iași, cântate de alții pentru pitorescul lor, ori numai nostalgic, devin la Philippide „hohote sonore“, „tropot de copite“ și „cavalcadă către soare“, amenințând să răstoarne azurul peste pământul „nebunilor“:

În hohote sonore văzduhul se destramă
Când clopotele-n tropot de copite
Îndeamnă sufletele toropite
Și le cheamă
Cu ele către soare să s-avânte,
Sărmane clopote cu-aripe frânte!

Și-atunci nebunii care-ntruna urlă
Cu sufletul la gură ca o surlă
Când clopotele-n fiecare turlă
Cu ură-și mușcă frânghiile botniți,
— Nebunii intră pe furiș în casă,
Și tac din gură și s-ascund sub masă;
Căci trebuie să știți că din clopotniți
Îndată clopotele au să zboare
În cavalcadă către soare,
Și-au să se întoarcă liniștit, la trap,
Să ne cadă pe cap,
Să ne cadă pe cap!

(Clopotele)

Modernă, nu fără unda mizantropică, este interpretarea mitului prometeic. Titanul nu este numai un răzvrătit împotriva lui Zeus, dar și un dezgustat de mulțimea căreia îi aruncă vulturul gâtuit:

Luați-l! E destul de proaspăt încă.
E plin la trup și gras de nemurire.
Te pune-n patru labe și mănâncă,
Omenire!

(Insinuant)

E-un stârv mai sfânt ca altele, un dar
Ceresc... E vulturul lui Zeus, doar!

(Izgonirea lui Prometeu)

Ca și argheziana dramă a căutării divinității din *Cântecul nimănui:*

Revolta-i stearpă, visul e schilod!
De vorbă vreu să stau acum cu tine,
Tu, care-ai plămădit pe om din glod!
Mi-am aruncat nădejdile în mine,
Credința să mi-o prind ca-ntr-un năvod;
Dar n-am găsit decât străvechi suspine.
……………………………………………………
Mi-e sufletul o năruire de statui.
Le-aud cum cad, fărâmă cu fărâmă.
Vecii de vis în mine se dărâmă.
Făclii aprinse-n templul Nimănui.

Cu *Stânci fulgerate* (1930), însingurarea romantică mizantropică — în sensul adâncirii contradicției dintre poet și mediul înconjurător — pare a se accentua, luând formele unui sistem, de ar fi să avem în vedere declarația din *Frontispiciu,* făcută în versuri magistrale, dăltuită ca faldurile de marmoră ale unei statui cu privirea îndreptată spre cer:

Mi-am plăsmuit un suflet din țăndări de bolid,
Aerian și aspru, cu nostalgii de vid.
Sori stinși și-au stors cenușa din hăuri să închege

Năpraznicele așchii de mii de ani pribege.
Ecouri adunate din haosul astral
Mai gem și-acum în asprul meu suflet mineral,
Cu fire de-aur smulse solarelor sisteme,
Mai repede ca vremea alunecând prin vreme.
Fulg de nemărginire în coaja de pământ,
În inimă port dorul pustiilor senine.
Când clipa pământeană apasă greu pe gând
Desfășur albul viscol al stelelor din mine.

Apare în același timp „witzul" neoromantic, modern:

Am aruncat la hârburi cântarul nemuririi
Și ciutura cu glorii banale la cișmea,
Și cumpănindu-mi visul cu rânjetul satirii
Fac lumea după chipul și-asemănarea mea.
Sunt cel dintâi Geneza-n batjocură să-mi ieu.
Cu inima-ncleștată în coama unui vers.
Îmi joc pe Prometeul gonit din univers.
Îmi bat în piept țărușuri fățarnice de rugă.
Schimb perlele-n grăunțe și fac din înger slugă.
În balta omenirii scuip larg și liniștit.

De altă parte însă, imboldul clasicizant nu lipsește. Poetului i-i dragă iarba udă, vântul plin de soare, „aurul" laolaltă cu „glodul" de astă dată, are puterea să-și „cugete gândul până la urmă", să urască spre a putea iubi mai intens. Atitudinea e cea macedonskiană din unele rondeluri:

O, Doamne, dă-mi puterea să te ajung!
Culeg în mine, iată, flori de soare,
Pe care la picioare ți le-arunc.
În fața ta sunt limpede și prunc,
Ca o pădure plină de izvoare.

(Rugăciune de dimineață)

Viața-i chiar „râul acesta cu cer-ntors pe dos" — esență a lumii poate (aluzie împotrivitoare la *Jocul secund?*) — din care beau boii „blajini", și nu cerul răsfrânt în oglinda apei:

Viața-i râul acesta cu cer-ntors pe dos
Pe care îl beau boii blajini, cu gâtul gros,
Unde noaptea se scladă stelele și strigoii
(Și nu cerul blajin, pe care-l beau boii)
....
Beți din cerul de jos, din care beau boii.

(Proclamație)

Dumnezeu este pretutindeni și, ca atare, în noi înșine, atunci când încercăm cu slabele-ne puteri să zămislim „un ciot de soare":

El saltă frăgezimea voastră, sâni!
Tresare bleg în voi, o, trupuri goale!
Îl văd în tot: pe buze și pe mâini,
În guri și-n lacrimi, puhav, gras și moale,
Mândrii și graniți pentru dânsul nu-s.
Spre slava lui și-apleacă toți spinarea,
De la maimuță până la Isus.
Îngrașă țărna și sporește marea.
Batjocorit al vieții, osană!
Făptura ta prelung izbăvitoare
Din noi purcede spre-a ne răzbuna:
Când zămislim și noi un ciot de soare.

(Idol)

Aspirația spre Mume rămâne însă ca un deziderat continuu al autodepășirii, dincolo de bine și de rău, pentru că „măestrele" Zâne înfioară pe însuși Satan:

Mă-nduplec vouă, Chipuri sub pământ,
Maestre Mame, Zâne fără țară,
La care drumul e un lung mormânt,
De care chiar Satan se înfioară!

(Invocație)

Lungimea de undă ce vibrează în aripa lirică atinge acum extremele. Un capăt al ei se află în „mocirla" orașului burghez (ecou vag din ambianța *Vieții românești*, poate, nu mai puțin însă un protest adus mediului prozaic și meschin ce împiedică împlinirea personalității), din care, noaptea, „caravana sacalelor" murdare extrage fetidele prisosuri, „găleți după găleți": „Tot târgul putred doarme îngrămădit în ele, / Cu clopote și trâmbiți, sirene și poeți" *(Mocirla)*. Acum poetul, refractar la inovații gratuite — dar de loc mai puțin modern printr-asta —, împrumută mijloace din arsenalul expresionist, potrivite întru totul temperamentului său romantic, când trebuie să înfățișeze duhul veacului „fâlfâind" peste burg:

Iar au trecut leproși cu zurgălăi.
Spinii pe deal sunt mari ca niște plopi.
Nouri cu chip de păsări s-au încâlcit în plopi.
Vântul cu solzi de fildeș se târâie prin văi.
Și-așa priveliștea cum este ea
Strâmbă sub cerul vertical,
Soarele-n chip de bubă rea
Se sparge-n ceafa zării, peste deal.

(Exercițiu)

Celălalt capăt al lungii strune se înalță nebiruit spre „steaua bună a păstorilor nomazi" — care este steaua „singurătății" eminesciene — și, după exemplul lui Nietzsche, la „amiaza vieții", poetul își cheamă prietenii pe culmi, în ceasul împlinirilor:

> Amiază-a vieții! Ceas de împliniri!
> Văratică grădină a visurilor coapte!
> O, fericire-nfrigurată de așteptări și de pândiri!
> Mi-aștept prietenii, și zi și noapte:
> Prieteni noi! Fiți gata! Mi-s visurile coapte,
> Și ceasul cel de față e plin de împliniri!
>
> *(Cântec pe culmi)*

În următorul ciclu (*Visuri în vuietul vremii*, 1939), poetul care fulgerase grelele pietre spre a le da aripile zborului în sferele azurii, înalță visul dintotdeauna al poeziei (nu al celei contemporane lui, pe care o crede „silită“, „clăbuci de clipe“, destinată a se „demoda“ și a deveni obiect muzeal: „mașină cu-ntrebuințări uitate“) și se atârnă de el precum copilul și asemeni lui V. Voiculescu, „de poala mumii“:

> M-atârn de tine, Poezie,
> Ca un copil de poala mumii,
> Să trec cu tine puntea humii
> Spre insula de veșnicie...
>
> *(M-atârn de tine, Poezie)*

După cum era de așteptat, însă, la un poet atât de complex, reflexiv, chiar Poezia nu poate înlătura apăsătoarele ziduri existențiale ce se ridică negre umbre, vuietul amenințător „de vânturi ale lumii care trece“. Ea oferă adesea cel mai mult o cochilie răsucită de melc, unde sufletul se ascunde „în falduri de melancolie“. Poetul e numai un Robinson „cu insula în suflet“, un naufragiat din corabia somnului, pe țărmul treaz, diurn și prozaic. Această stare de spirit, paralelă și contrară celeilalte, dar exprimată parcă cu mai multă forță, plutește în multe din bucățile acestui ciclu: *Cântec de amiază*, *La margine de noapte a vieții*, *În vuietul vremii*, *Seară cu fulgere*, *Visul rău*, *Cântec de noapte*, dar mai cu seamă în ciudatele viziuni dantești și hoffmaniene din poemele cu caracter epico-alegoric *O întâlnire ciudată* și *Balada unei vechi spelunci*.

Într-un peisaj dezolant, pustiu, cu brusturi, cucută, ciumăfaie și ierburi otrăvitoare, mărginit la orizont „de niște dealuri galbene de lut“ și scăldat într-o lumină „lâncedă“, bardul întâlnește — s-ar părea — spectrul Poeziei, sub înfățișarea unui înger căzut în noroiul greu al prozei. „Desculț, cu capul gol, pleșuv pe la tâmple“, cu aripi ce-i „atârnau albastre și murdare“, acest „straniu soi de om“, arătare de heruvim de bal mascat și nou albatros baudelairean, se rușinează de vioara pe care o poartă la subțioară. El vine să spună poetului că oamenii, flămânzi „de născociri copilărești“, au umanizat „comod“ dumnezeirea, Swedenborg îndrăznind, în îngâmfarea lui, a zice că îngerii s-aleg tot dintre oameni, când de fapt ei sunt cu totul altă plasmă. Cu toate acestea, sau poate tocmai din această pricină, nimerind printre oameni, divinitatea a fost turburată din „fărătimpul“ existenței sale, simte „spaima de a fi veșnic“ și caută a se ascunde:

Sunt grele vremuri astăzi pentru îngeri!
Și totuși tagma noastră altădată
Era binevenită pe pământ.
Nădăjduiam că voi putea în voie
Să-mi port aripile prin lumea voastră.
Dar oamenii de astăzi nu mai cred
Decât în grelele aripi de fier,
Pe care și le făuresc ei singuri.
Privit cu ironie și cu milă,
Mi-am retezat aripile și-acum
Le-ascund când întâlnesc un om pe drum.
Abia prin locuri goale și ferite
(Căci tot mai mult din calea voastră fug)
Mai îndrăznesc să mi le prin de umeri,
Înșurubându-le cu meșteșug.

În *Balada vechii spelunci*, alegoria reia motivul bacovian de sub versul „Barbar cânta femeia aceea“, și Poezia — lucru posibil, după cum am văzut, la Philippide — de astă dată e pusă sub semnul demonicului. Fata cu ochi de smoală, ieșită de sub dalta unui sculptor „scăpătat și neguros“, cu glas răgușit de toxicomană, se lasă iubită, „rând pe rând“, de toți „emigranții trudiți“, cărora le toarnă în pahare băutura tare. Ea este însă unealta ademenitoare a musafirului cu înfățișare mefistofelică, care le vorbește de oștirea Întunecatului Împărat, de marea oștire „cu suflete de cumpărat“, și-i pune să iscălească pactul cu sânge, pecetluindu-i cu baudelaireana damnațiune:

Câți au plecat, câți au rămas
Din ceata noastră de atunci?
Trecut-a timp — un veac? un ceas? —
Blestemu-acelei vechi spelunci
Ne urmărește pas cu pas.

Ceea ce formează lirismul intens al acestor „balade“ este, așa cum ni se pare că s-a mai observat, împrejurarea că alegoria nu se traduce niciodată în termeni raționali exacți, încărcătura imagistică, oniricul de tip Poe, Novalis, Jean Paul, Nerval, Brentano, Baudelaire în anume chip — Philippide însuși, comentând pe Albert Béguin din *L'âme romantique*, face apologia acestor „Naturphilosophen“ — înfășură totul într-o aură de mister, deschizând ochiului înfiorat abisuri insondabile, hăurile de beznă ale condiției umane.

Acest procedeu de origine dantescă va fi reluat cu mai multă insistență în o serie de poeme din ciclul ultim (*Monolog în Babilon*, 1967), între care de amintit sunt titlurile: *Tainicul țel*, *Scamatorul de pe munte*, *Pe un papirus*, *Prin niște locuri rele*, *Cândva la Styx* etc. Se cade însă să observăm că unghiul de privire e, în majoritatea cazurilor, mai nou, mai luminos, pozitiv, rod al unei experiențe istorice plin de semnificație. Încă dintr-o poezie mai veche — dintre cele publicate în volumul din 1939 —, se exprima dorința fierbinte a unei eliberări și limpeziri sufletești:

Spălați de zgura vorbelor, amară,
Când oare vom ajunge, plutind în nesfârșit,
Să stăm în fața vremurilor iară
Cu suflet fără margini, limpezit,
Ca după ploaie un văzduh de vară?
(Seară cu fulgere)

Misterele existenței continuă să-l asalteze pe poet, însă acum el cântă efortul uman, prometeic, al cunoașterii ca și al acțiunii. Unii au văzut aici anume concesii făcute epocii comuniste, ceea ce nu pare totuși adevărat. Gândul cercetător al tainelor universului, semn miraculos de întrebare, e înfățișat sub chipul unei himere sprintene și vânjoase, care cu „o smucitură din cerbice" își face vânt pe sub porți ciclopeene și țâșnește, resort de oțel în soare, târând Timpul după dânsa:

Întortochiat, subțire, mlădios,
Când năpustindu-se cu capu-n jos.
Când repezindu-și fruntea în sus cu străşnicie,
În salturi ca un cangur, și sprinten și vânjos,
Un semn de întrebare aleargă pe câmpie.

Se-oprește lângă poartă, adulmecă și parcă
Nu știe: mai departe să plece, să se-ntoarcă...
Dar cu o smucitură din cerbice,
Cum sare-un cal la pocnete de bice,
Se-azvârle pe sub poarta Ciclopilor, c-un ghiont
Împinge Timpul lenevos și tont,
Apoi din nou cu tumbe de monopod aleargă,
Sclipind la soare luciu ca un resort de-oțel
Și se afundă în câmpia largă,
Ducând și Timpul după el!
(Întâmplare în deșert)

Monolog în Babilon este, așa cum arăta cu dreptate Al. Piru, „una dintre cele mai strălucite piese ale literaturii noastre actuale". Pasărea „cu țipăt cobitor", Îndoiala sau pur și simplu persistența Întrebării Fundamentale — adusă ca un ecou îndepărtat în ultimul vers —, se pot ivi, însă Alexandru este împins de „demonul socratic" și face elogiul acțiunii. Cucerind lumea, marele general e văzut ca un purtător al luminilor elenismului, el însuși nu se vrea vlăstar de zei, ci numai om, în fruntea unei mâini de voinici cu care să se întoarcă victorios în Macedonia natală:

> Iar când ajung în țărmul natalei Macedonii,
> În sunete de turle sărbătorești debarc,
> Voind altarul soartei cu jertfe să-l încarc
> În amintirea vremii când am pornit de-aici
> La cucerirea lumii c-o mână de voinici,
> Nu domn peste imperii și nici vlăstar de zeu,
> Ci Alexandru, fiul lui Filip, basileu.

În general, poetul nu a părăsit, în noul ciclu, vechile unelte, rămânând ce a fost, un romantic modern. O undă de clasicism străbate însă unele din poeme, dar înțeles în același spirit modern. Virgil însuși, consultat de poet *(Călătorie cu popas)*, e de părere ca acum nu mai avem nevoie de cărțile arse ale Sibilei, de vreme ce suntem în epoca navelor fără cârmaci trimise către stele, și marele poet latin ar dori să-și vadă urmașii inventând până la urmă chiar „televiziunea timpului veșnic", spre a chema din veacuri pe Melibeu și pe Tityr stând la umbra fagilor. Nu este exclus totuși ca și prin poezia lui Al. Philippide, „mare poet al cunoașterii lucide, al vastelor viziuni cosmice și al visului dominant" — cum îl caracteriza Șerban Cioculescu —, să ia naștere germenii unui neoclasicism românesc.

Trecând peste compunerea intitulată *Drumul*, care nu este decât un poem-scenariu în proză, cu personaje generice (Acela care are visul, Drumul, Bătrânul, Călătorul, Cineva, Cerșetorul, Zugravii, Nebunul, Ființa stranie) și concluzia simbolică, în spiritul poeziei lui Philippide: „În tine ești; nu poți să pleci din tine", povestirile *Floarea de prăpastie* și *Îmbrățișarea mortului*, publicate în 1942, sunt mult sub nivelul operei lirice. Onorabile numai ,respectate de criticii vremii, aceste proze dezvăluie pe amatorul de istorii extraordinare, dar îndeajuns de puțin experimentat când el însuși caută a se produce în arta narativă. Se înțelege, aceste considerații trebuiesc luate de la înălțimea operei poetului, care este dintre cele mai marcante, în tabloul literaturii române din prima jumătate a secolului.

Prin problematica schițată, ca și prin modul cum cearcă a se ramifica intriga până la un punct, *Floarea de prăpastie* ar putea fi un roman. Inginerul petrolist Ștefan Budu, spirit pozitiv, om harnic și așezat la rosturile lui mediocre, este adus din provincie în Capitală de către soția lui, Viorica, femeie rece și calculată, avidă de bunuri materiale și de relații cu lumea „bună" a metropolei.

S-ar părea că ne aflăm în fața obișnuitei teme, banalizată de Cezar Petrescu în *Calea Victoriei*, a intelectualului cumsecade, confruntat cu lumea coruptă a Bucureștiului de altădată, alta, zice-se decât aceea din pașnicile târguri. Într-adevăr, o bucată de vreme narațiunea pătrunde în medii și le pictează cu nerv: saloane franțuzite, cluburi selecte de „aristocrați“, cartofori de profesie, cocote pe care bărbații lor le utilizează în scopuri venale, cunoscutele ședințe de spiritism „distinse“, escroci, generali în retragere amatori de femei, ministeriabili ce se lasă intitulați „Excelență“ etc. La un moment dat, aflăm că mediocrul Budu începe să viseze, în somn, se înțelege, el care până la o vârstă înaintată dormise întotdeauna tun. Explicația ar consta în răceala, frigiditatea, tot mai insuportabilă, a nevestei, și ne-am aștepta, cunoscând înclinațiile poetului, la o analiză a fenomenului oniric confruntat cu un caracter pozitivist. Lucrul nu se întâmplă însă, și visurile mai mult erotice ale lui Budu — atins, precis nu se știe de ce, și de dorința parvenirii în cercurile societății „înalte“ — sunt făcute să explice apariția în viața omului trecut de 45 de ani a ceea ce se numește „le demon du midi“, îndrăgostirea fulgerătoare, fatală, de prima femeie „interesantă“ pe care o întâlnește. Pista aleasă e atrăgătoare și originală. Femeia în chestiune, de o frumusețe seducătoare, oarecum exotică și purtând numele poetic de Mara-Dor, este soția cartoforului și escrocului Emil Racliș, cu care formează un fel de bandă în doi, în vederea decavării cutărui bogătaș sau demnitar. Planul era ca Budu, buzunărit de câteva ori la jocul de cărți, să servească de paravan pentru înscenarea unui concubinaj cu Excelența, specialist și în spiritism, Excelență care urma să plaseze în bani grei o așa-zisă invenție a execrabilului soț. Iubirea lui Budu este sinceră, mărturisită dramatic, și femeia, oricât de escroacă și ea, e copleșită și se înduioșează într-un început interesant de complexe sufletești. Autorul retează însă pe neașteptate conflictul psihologic ce se înfiripa și face ca eroul să fie împușcat din greșeală, confundat la o întâlnire nocturnă cu Excelența spiritistă, de către Coralia, mediumul și metresa acestuia, devenită geloasă. Altcum, micul roman e povestit cu mult nerv, agreabil și antrenant la lectură.

Nuvela *Îmbrățișarea mortului* e mai poescă. Un individ straniu, cu vag trecut revoluționar și mai mult anarhist, se prezintă în casa moștenitorului unui savant entomolog, mort de curând, și-și cere partea de bani lăsată de către decedat, în virtutea faptului că ar fi fiul, din flori, recunoscut, al acestuia. În definitiv, moștenitorul legal este convins până la urmă de către fratele lui vitreg, de a cărui existență afla abia acum. Cei 600000 de lei, ca și testamentul mortului, din care necunoscutul păstra o copie în regulă, nu se află însă la locul indicat, într-un perete dublu al biroului. În ultimul moment, entomologul mutase banii și documentul într-o ascunzătoare dintr-un dulap și moartea survenind brusc nu mai avusese timpul să lase o însemnare. Între cei doi se iscă o încăierare, pretendentul banilor cade cu tâmpla de colțul mesei și moare, iar celălalt, fiul legitim, îl ascunde cu groază în dulapul cu pricina. Totul se întâmplă noaptea, într-o casă boierească veche de la marginea Iașului, sinistră, plină cu tot felul de gângănii mumificate adunate de entomolog. În final, ca în cunoscutele filme de gen, printr-o decontracție, cadavrul deschide ușa dulapului și cade într-un fel de îmbrățișare asupra celui viu, care moare și el, cuprins de groază, în timp ce din mobila prăbușită peste cei doi se desfoliază pachetele cu bancnote. Se înțelege, narațiunea pune temei pe „suspens“ și e condusă cu mare siguranță. Iată un pasaj:

> „Ciocanele din inimă izbeau din nou cu putere. Crăpătura dintre canatul din dreapta al ușii și peretele despărțitor *se făcea tot mai largă*. Încuietoarea, veche, se deschidea din cauza presiunii. Da. *Ușa era împinsă pe dinăuntru. Ușa în dosul căreia se afla mortul!* Nemișcat, cu trupul puțin aplecat înainte, într-o împietrită așteptare, care îi seca orice voință, Brumă privea cu răsuflarea frântă. *Ușa continua să se deschidă încet.* Apoi, un trosnet înăbușit se auzi, încuietoarea se desprinse, ușa dulapului se dădu cu putere în lături și cadavrul lui Păun se prăvăli peste Brumă, răsturnându-l pe spate.“ (Subl. în text.)

ALȚI POEȚI

Din cauză că suntem constrânși să rămânem fideli planului general pe care ni l-am impus din capul locului, cu riscul — implicit asumat — de a nedreptăți sau chiar de a lăsa unele lacune, în acest capitol ne vom ocupa, foarte pe scurt, numai de câțiva dintre numeroșii poeți de a doua mărime, câțiva dintre ei și din prima. A-i pomeni în expunerea generală de cadru, grupați după reviste și curente — cum am procedat cu o parte din ei, cu titlu ilustrativ numai — sau a-i înșira într-un lung pomelnic, multă vreme am stat în cumpănă în fața lungilor liste ce am întocmit. Deschiderea unui capitol cu „alți“ — împrejurarea se va repeta și în cazul prozatorilor, dramaturgilor, criticilor etc. — este fatalmente subiectivă, dacă nu de-a dreptul arbitrară și constituie dovada cea mai evidentă a impasului dintotdeauna, a imperfecțiunii așa-numitelor periodizări, din care mărturisim a nu ne fi făcut un prea mare scrupul.

Alături de Topârceanu și Al. Philippide, între poeții *Vieții românești* mai trebuie să punem pe Demostene Botez, pe Al. O. Teodoreanu, pe Otilia Cazimir și pe George Lesnea, strâns legați prin activitatea lor de revista ieșeană, practicând și ei o lirică în bună măsură de factură modernă.

DEMOSTENE BOTEZ[1]

Imagismul bogat și sentimentalismul lui DEMOSTENE BOTEZ (n. 2 iulie 1893, la Trușești, jud. Botoșani - m. 18 martie 1973, București) se pot observa din primele lui versuri și proze (*Munții*, 1918), în care, cu o notă impresionistă mai accentuată, poetul părea a se îndrepta în sens tradiționalist, cântând natura și anotimpurile autohtone. Tonul se menține, parțial, și în *Floarea pământului* (1920), ciclu care începe cu poezia *Dimineața*, într-o bogată floră verbală. Topârceanu e secondat cu ceva mai multă gravitate, și metaforismul lui Ionel Teodoreanu e anunțat în poliritmii, surprinzătoare și noi pe atunci, precum următoarele:

> Din soare,
> Ca pe gura unei amfore prea plină,
> Răsturnată,
> De pe-un umăr gingaș de virgină,
> Dimineața
> Toarnă din belșug lumină
> Peste valea toată.

Însă prin alte, mai multe, bucăți din acest volum, Demostene Botez își află una dintre laturile definitorii ale personalității lui poetice, cântând, într-un chip propriu, într-o expresie mai puțin directă, necrispată, cu o revărsare de imagini mai abundentă, tristețile citadine și provinciale ale lui Bacovia. În urma războiului, Iașul, golit de energii, seamănă tot mai mult cu Bacăul, se degradează treptat la nivelul de târg moldovenesc unde nu se întâmplă nimic. Întors din Capitală, ori chiar de la Paris, cu versurile lui Rodenbach în buzunar, intelectualul încearcă plictisul duminical îngânat de clopote și uneori, când plouă, senzația e de putrezire înceată:

> Se lasă pâcla deasă peste câmpuri,
> Și-n noi și peste noi se lasă.
> Pe ulițele-nguste și pe casă
> Tot cerul năvălește în răstimpuri.

---

[1] BIBL. *Versuri albe*, E.S.P.L.A., 1955; *Prin ani, Versuri alese*, E.S.P.L.A. 1958; *Bucuria tinereții*, Ed. Tineretului, 1957; *Oglinzi*, E.P.L., 1963; *Fapte diverse*, E.P.L., 1969; *Memorii*, Ed. Minerva, 1970.

Din ramuri negre picuri mari de apă
Preling un plânset dureros și mut,
Pe frunza neagră care a căzut,
Peste pământul umed ca o apă.

(Putrezim)

Imediat însă este necesar să adăugăm că în această poezie, ușor livrescă, apare neapărat maniera, poza simbolistică confecționată după modele, decadentă, însoțită de obicei de autoironie, de tendința de a persifla cu tristețe solemnul, pateticul, sentimentalul. Temele par a fi anume alese: toamna învăluind suburbiile cu frunze și ploi, iarmaroacele pestrițe și prăfoase, liceele devenite cimitire ale tinereții și ale visării, seminariile, cafenelele frecventate de intelectuali melancolici, obiectele vetuste de prin case patriarhale, cum ar fi albumele cu fotografii îngălbenite de vreme, ceasornicele demodate, pianinele vechi etc. Iată tipica flașnetă:

Cânta o catirincă în colțul unei strade,
Cânta o catirincă un cântec de demult;
Erau în el acorduri de triste serenade,
Și fără voie parcă, am stat ca să-l ascult.

Valoarea lirismului stă, la Demostene Botez, chiar în această poză provincializată, care, altcum, își are sinceritatea, autenticitatea și frumusețea ei. „Neurastenizatul“ ce se plimbă pe străzi pustii, pe lângă „ziduri de clădiri deșarte“, verifică mai cu luciditate nevroza bacoviană:

Și astăzi port pe străzile pustii,
Pe lângă ziduri cu clădiri deșarte,
Chinuitor presentiment de moarte
Și-un gând ucis de neurastenii.

În ciclurile următoare, *Povestea omului* (1923), *Zilele vieții* (1928), *Cuvinte de dincolo* (1934), atitudinea poetului rămâne în general aceeași, a oscilării între tonul elegiac sentimentalist și ironia fină, nu fără o ușoară accentuare în direcția protestului social, dar și cu urme din creații ale contemporanilor săi, clopotele lui Philippide bunăoară:

Clopotul începe-a doua oară,
Tot văzduhul parcă se-nfioară,
Și iar bate-n vârful creierului meu
Cuie de aramă
Un trimis de Dumnezeu
Care mă tot cheamă...

(Buna-Vestire),

via lui Pillat, amintind de copilărie:

Pe-acolo, prin via părintească,
Bătrâne garduri sure de nuiele
Vor fi-nceput acum să putrezească:
Hotarele copilăriei mele...

(Schiță de iarnă),

umorul caligrafic al lui Topârceanu:

> Fotografia ta
> În cărțile școlare
> Mult timp se va uita
> Cu-aceeași resemnare
> La zilele prin care
> Ești obligat să stai
> Cum stă Ștefan cel Mare
> Sub calul lui Mihai.
>
> *(Suprema glorie)*

Profunzimile nu stau bine lui Demostene Botez, și de multe ori bucățile cu asemenea pretenții se salvează tot prin nota fină de romanță elegiacă. Iată imaginea iubirii întovărășind pe cel plecat, ca luna după trenul ce străbate câmpia în noapte:

> Iubirea noastră a călătorit
> Ca cineva ce m-a privit mereu;
> A fost în toate ca și Dumnezeu,
> În tot ce-am spus, în tot ce am gândit.
> A ascultat prin gând cum îmi răsună
> Și a privit prin ochii mei tot câmpul,
> Și-a mers deasupra trenului tot timpul,
> Cum merge luna-n nopțile cu lună.
>
> *(Cum merge luna)*

Demostene Botez a scris și proză. Preferabile sunt paginile memorialistice dintr-o culegere ca *În căutarea mea* (1933), cu impresii de călătorie pe meleaguri străine, totdeauna bine primite la noi, agreabile la lectură, spirituale, descriptiv poetice pe alocuri. Romanele, *Ghiocul* (1934) și *Înălțarea la cer* (1937), constituite în ciclu, ușoare la lectură, par astăzi, mai mult decât la vremea lor, superficiale, copleșite de greutatea operelor celorlalți confrați maeștri ai genului. Ele cedează unei anumite mode pseudofreudiste a timpului, tratând, în descendența, dar nu și cu talentul unor Caragiale sau Galaction, un caz de psihopatie ereditară: poetul Valeriu Darie încearcă zădarnic să-și înăbușe, prin sfințenie, pornirile carnale moștenite și păcătuiește cu sora cam frivolă a nevesti-si. Inverosimil, cuprins de un acces de misticism, o strangulează, strigând în gura mare că a ucis pe însuși diavolul. Tot atât de nepotrivit apoi, jurații tribunalului în fața căruia e adus — convinși, în fine, prin pledoarie umanitaristă, care este și a autorului — ucigașul este achitat. Blestemul ereditar îl urmărește însă în continuare și, nemaiștiind ce să facă cu personajul său, romancierul îl pune să piară înzăpezit pe vârful unui munte.

Cu posibilități largi de acomodare și expresie în arta scrisului, format în spiritul democratic și umanitarist al *Vieții românești,* după război, Demostene Botez s-a încadrat noii direcții ideologice, fără scrupule anume, ocupând și unele posturi importante, între care și pe acela de conducător al prestigioasei, până atunci reviste, adusă la București și supusă „realismului socialist“, el însuși ținându-se oarecum în o comodă rezervă, punând pe alții mai tineri în față. Aspectele sumbre fac acum loc celor luminoase, și nota socială, preexistentă, capătă un loc preponderent. Remarcabilă — prin puterea observației și umorul fin, rece, obținut prin cultivarea paradoxului — *Fapte diverse* (1970), este o reluare și îmbogățire substanțială a unei scrieri mai vechi, *Comedie umană* (1940). Genul e și acela al lui Topârceanu din *Scrisori fără adresă,* „vesel și trist“, în modul cum neînsemnate, numai în aparență, manifestări omenești, cum ar fi moda, fotbalul, muzica ușoară etc., sunt privite cu un ochi ironic, detașat, potrivit, în definitiv, poetului din *Floarea pământului.* Un excelent prozator, evocator al copilăriei — asemenea multora dintre moldoveni —, este Demostene Botez în prima parte a *Memoriilor* (1970). Partea a doua și a treia adaugă neprețuite amintiri despre Iașul literar și intelectual de altădată, cu portretele cunoscuților și prietenilor din cercul *Vieții românești* (I. Mironescu, M. Ralea, și Al. O. Teodoreanu, Al. Al. Philippide, Cezar Petrescu, Constantin Stere, Calistrat Hogaș, G. Ibrăileanu, G. Topârceanu, M. Sadoveanu, M. Codreanu, Otilia Cazimir, Alice Călugăru, Panait Istrati și mulți alții), într-o expunere absolut liberă, potrivită octogenarului.

OTILIA CAZIMIR[1]

Din atmosfera aceluiași sentimentalism ieșean de după război — în înțelesul major al cuvântului, dacă ne gândim că, în fond, pivotul acestuia era însuși romanticul, dar lucidul Ibrăileanu — răsare și literatura Otiliei Cazimir. Influențele exercitate asupra versurilor și prozei sale sunt multiple: în linia lui Petică și Anghel, scoborând prin Emil Gârleanu și Brătescu-Voinești, primind, poate, o adiere și din partea umanitarismului feminist al Sofiei Nădejde, discipolă, într-un fel, a lui Topârceanu și Sadoveanu, prolifica scriitoare compune de toate, manualele de școală cuminți putând recolta din opera ei un material foarte bogat.

---

[1] Pseudonimul Alexandrei Gavrilescu (n. 12 februarie 1884, la Cotu Vameșului, j. Neamț — m. 8 iunie 1967, Iași), debutantă la *Viața românească,* 1912.

BIBL.: *Poezii (1928-1963),* cu o prefață de Constantin Ciopraga, E.P.L. 1964.

În cele nu mai puțin de zece culegeri de versuri (din care amintim: *Lumini și umbre:* 1923, *Fluturi de noapte:* 1927; *Licurici:* 1930; *Baba Iarnă intră-n sat...:* 1954 etc.) și alte vreo cinci de proză (*Din întuneric — Fapte și întâmplări adevărate din carnetul unei doctorese:* 1928, *Grădina cu amintiri:* 1929, *În târgușorul dintre vii:* 1939, romanul autobiografic *A murit Luchi:* 1942, memoriile din *Prietenii mei scriitorii...:* 1960 etc.), ca de altfel și într-o piesă de teatru, *Unchiul din America,* jucată în 1924, aflăm lirismul discret și sentimentalismul moldovenesc specific, nuanțat în direcția sensibilității feminine: animismul miniaturistic, cu o notă plastică accentuată, copilăria nostalgică, mai ales înduioșarea față de ființele neajutorate, oameni sau animale, aducerile-aminte romantic minore, totul tratat simplu, în strofe puține și în schițe de mică întindere. Iată, bunăoară, darul făcut iubitului, constând dintr-o plastică a fructelor, Verlaine și Samain, trecuți prin Ion Pillat și aduși în Moldova:

Din darurile toamnei pârguite,
Ți-am adunat într-un paner, iubite,
Un maldăr cald de fructe-n care vara
Și-a îngropat miresmele bogate:

Un pumn de prune vinete, brumate,
Ca ceața viorie care, seara,
Coboară peste dealuri și podgorii;
Pufoase piersici, rumene ca zorii,
Ce-au strâns a dimineților lumină,
Și verzi gutui, cu scama de rugină...

(Natură moartă)

Iubirea are cumințenia și discreția desuetă din *Adela:*

E mult de-atunci — îți mai aduci aminte?
Era o seară limpede, la munte...
Tăceam, alături: mâna ta cuminte,
Îmi mângâia șuvițele pe frunte.

(Amintire)

Poeta face „pelerinaje sentimentale“ în „grădina copilăriei“, la casa cu cerdac, cu cuiburi de rândunică sub streșini, privește cum se uită toamna în odaie, se înfioară liniștit, cu nasul lipit de geam ori numai din fotoliul de lângă sobă, când din cerul plumburiu al iernii cad petale de „crizanteme artificiale“; primăvara îi trimite „parfum proaspăt de pământ zvântat“, în timp ce „pe-un fir de vânt se-nșiră-n zări cocoare“, iar de pe margini de pădure răsar ghioceii cu „zâmbet alb“; în sfârșit, trotuarul fiind pe aproape, cum se întâmplă în urbele provinciale, gândacii-domnului se înșiră ca niște „boabe de mărgean“. O dată cu copiii, cântă melcului spre a-l face să scoată coarnele, „cu ochii mici ca două punctișoare“, se înduioșează de soarta cârtiței, ieșită din întâmplare la lumină, „ridicolă și oarbă“, „cu trupul neted, rece ca pământul“, în care-i sortit să trăiască etc. Un măcăleandru devine pretext parnasian:

Un sprinten și viu măcăleandru
Zorit se abate din drum
Pe-o tufă de spini — policandru
Cu brațe ușoare de fum.

Zburlit și rotund, se răsfață,
Se-agită, se umflă din gușă.
Un bulgăre mic de cenușă
Ce umple tot câmpul de viață!

Licuricii sunt bijuterii strălucitoare:

Pe cărărușa dintre vii,
Azi au trecut domnițe mici
Ș-au risipit bijuterii
De licurici.

Mesteacănul, metafora melancoliei feminine:

Mesteacănul înalt și străveziu:
Subțire floare artificială.
Cu fiecare frunză, o petală
De aur viu

Și cum îl bate vântul dintr-o parte,
Și-apleacă lung crengutele ușoare,
De parc-ar vrea, neliniștit, să zboare
Spre moarte.

Mai autentică este emoția în fața vechii fotografii a fetiței de odinioară, deși fără profunditățile de rigoare:

Sunt eu, fetița asta serioasă
Ce stau pe scăuieș, cuminte,
Strângând la piept cu mâinile-amândouă
Păpușa nouă,
De care încă-mi mai aduc aminte?
(Avea rochiță albă de mătasă.)

(Poză veche)

Tot așa nostalgicul peisaj din apropierea locurilor natale, lângă Mirceștii lui Alecsandri, pe Siret, cu notarea câte unui provincialism evocator:

Pe la Mircești s-a-nvăluit încet
Un firișor de vânt de pe Siret
Și-a început să ningă peste lunca gri,
Ca-ntr-un pastel de-al lui Alecsandri.
Argatul cerceta omătul înapoi:
— Iar *o* trecut ast-noapte *lupchii* la zăvoi...

(Icoana Sfintei Caterina)

Mnemotehnice, după Coșbuc și Topârceanu, făcute să poată fi recitate de școlarii din clasa I primară, sunt versurile din *Baba Dochia*, celebrând venirea mărțișorului și nimic altceva:

Toată noaptea au lătrat
Câinii de la jitărie,
De gândeai că-i lupu-n sat.
Ce să fie?...
Ia, o babă cu cojoc
A mas noaptea, fără foc,
În desiș uscat de soc!
Uite-o, vine pe-ndelete —
Că i-e drumul fără grabă —
Și drept singură podoabă
Are-n plete
Un scaiete
Și de sus, dintr-un ponor,
Poartă fetelor solie,
Că le-aduce mărțișor
Un bănuț de păpădie!

Se cântă „mâțișorii" de răchită, țânțarul și replica lui celestă și tehnică, avionul, furnica ducând la moară, pițigoiul alungând iarna, brândușele, viorelele etc. Topârcenismul e atât de insistent în unele bucăți *(Confesiune*, *Vacanță — Răspuns la o anchetă*, *„Literatură de Crăciun"*, *Primăvara urbană*, *Pe marginea unei „Miscellanea"*, *Hronic*, *Pro domo* etc.), încât versurile, perfecte din punct de vedere prozodic, par scrise chiar de poetul chiriașului grăbit, mai ales cele cu aspect de cronici rimate. Contemporanii îi confundau adesea, bunăoară când poeta dădea și ea o *Ripostă* unui critic mai acru:

Cum s-a făcut de m-ai luat în samă?
Vezi, mai prudent era să taci,
Că e destul pe cineva s-ataci, —
Atacul dumitale-i o reclamă.
....
Da, știu: luptăm cu arme inegale,
Și, îndrăzneață ori umilă,
Tot nu scap de săgeata dumitale...
(Noroc că știu că-i de șindrilă!)

GEORGE LESNEA[1]

În aceeași categorie a ieșenilor sentimentali, dar mari iubitori de poezie, fără grija modernismului, așezăm și pe George Lesnea (n. 1902 - m. 1979)[1], devotat cu trup și suflet *Vieții românești*, în tipografia căreia a lucrat mai întâi ca simplu zețar. Colaborează la revistă începând de prin 1926, iar primul volum, scos la aceeași editură, îi apărea în 1931, *Veac tânăr*, urmat de altele: *Cântec deplin* (1934), *Poezii* (1938), *Argint* (1939), *Ceaslov* (1940), *Poemul vieții* (1943), după al doilea război poetul publicând culegerea intitulată *Treptele anilor* (1962). Neobositul, meșterul stihuitor, se simte mai moldovean decât oricare altul. prin el vorbesc cronicarii, oasele străbune, lespezile cu slove cirilice, arcușurile scripcilor la horă, cântă basmele și colindele, plâng iobagii sub gârbacele robiei din veac. *Izvod* este o declarație poetică în acest sens:

E multă vreme-n mine: Letopisețul, plin
De morți, al lui Neculce și-al lui Miron Costin.
Țigani cu ochi de viezuri, uscați ca niște șipci,
Arcușul fulgerându-și pe sârbele din scripci.

Sunt jocuri viforoase prin bătături de han,
Cu vinuri ruginite și chiot năzdrăvan.
Zăbavele cu plosca la cumetrii și haz
De fete adunate cu pânzele la iaz.

E multă vreme-n mine: Sunt basme și colinzi,
Descântece-n fântână și vrăji pe la oglinzi,
Sunt nopți de geruri crunte, când luna-i ca un corn
Și iarna-și vâră capul și auie pe horn.

Sunt șoaptele scornite pe lume de cei dragi,
Gârbacele robiei și plângeri de iobagi.
Sunt freamăte de taberi sub bucium de viteji
Și cetățui durate de voievozi și cneji.

E vorba, cu alte cuvinte, ca și în cazul Otiliei Cazimir sau al lui Topârceanu, de o poezie fără nici un cusur, perfectă în aria-i de mișcare pe care și-a propus-o, dar și fără mari probleme, admirabil populară și, în definitiv, necesară într-o atmosferă ce amenință să devină apăsătoare, sumbră, de atâta cerebralitate. Influențele vin și la el de peste tot, de la Eminescu, de la Bacovia, Arghezi chiar, neapărat de la același Topârceanu sau Al.O. Teodoreanu. De la acesta din urmă, și de nicăieri de altundeva, vine imaginea măscăriciului:

Hlizit și slut, chelbos și cocoșat,
Cu ochi de mâță și cu bot de rață,
Purta îmbrăcăminte de paiață
Pe trup de broască slab și lăbărțat.

---

[1] BIBL. *Versuri*, Cuvânt înainte de Demostene Botez, Postfață de Nicolae Manolescu, E.P.L., 1964.

Hieratismul de icoană bizantrină și romantismul de tip Mateiu Caragiale nu e de găsit însă, cum s-a spus, iar dacă este o urmă nu se potrivește. Sonetul în chestiune se termină strâmb:

Și-ades, săltând, prin camerele goale
Domniței triste îi dădea târcoale,
Făcând năzbâtii ce-o stârneau să râdă.

Și gândul ei era străin de dânsul,
Căci nu simțea cum peste mutra hâdă
Se strâmbă chinul și rânjește plânsul,

căci caricatura din prima strofă e prea violent hilară, lipsită de fiorul hugolian necesar într-un asemenea caz. Poetul e mult mai valoros când compune drept, fără ieșiri livrești, din interiorul universului său. Iată un alt sonet portretizând pe Ștefan cel Mare sub impresia cronicii lui Ureche, dar și sub aceea a lui Eminescu din *Umbra lui Istrate Dabija, voievod:*

„... Ci era vodă om mărunt de stat,
Lipsit de chibzuință la mânie,
Duhliu, vârtos, năstrușnic la beție
Și hărțăgos cum nu s-a mai aflat.

Și nu era muiere mai nurlie
La care el n-a fost descălecat.
Ibovnice — prin fiecare sat,
Iar doamnă — pe de-a șasea cununie.

Dar prin Suceava, după treburi. Dar
Sta-n vremuri turburi numai printre steaguri,
Și-n vremuri bune — hojma, prin Cotnar.

Și credincios de nu-i aflai pereche,
Zidi biserici multe de meleaguri...“
(Vezi *Hronic* de vel-vornicul Ureche.)

Poemele de evocare istorică sunt, aproape toate, de aceeași factură (*Rărețoaia, Descălecat, Kirio kir Varlaam, Petru cel Mare la Iași* etc.), icoane trasate cu un penel foarte sigur. Excelente sunt apoi tablourile de natură din *Dimineața, Sihla, Pastorală, Pe munte* etc. Folclorul baladesc, în genul Coșbuc, mai puțin Iosif, și în vecinătatea lui Topârceanu, este de asemeni remarcabil. În *Trei drumeți*, de o pildă, ritmul e studiat și supravegheat cu ureche deosebit de fină:

Dă vinuri, crâșmare, suntem trei haiduci,
Pribegi către moarte și viață.
O vadră, sau două, sau opt să ne-aduci,
Căci cana ni-i dreaptă povață.

De poteri nici pasă, voinice, și nici
De plumb sau de dragoste oarbă;
De știi să-l înduplеci pe hâtrul arici,
Te scapă a fiarelor iarbă.

Lesnea este și un poet proletar, în tradiția *Contemporanului*, a lui Traian Demetrescu, N. Beldiceanu și Th. Neculuță. De la Traian Demetrescu vin și corbii, în stanțe corecte:

Pe cerul gol, pe cerul meu,
Trec corbii stoluri, trec mereu.
Croncănitori și negri vin,
Grei de tristeți, grei de destin.
(Corbii)

Caracteristice însă în domeniul socialului sunt *Temniță, Fierarul, Moartea tăietorului de lemne, Îngropare, Nicăieri, Moartea unui copil sărman*, evocând figuri de muncitori, truda, sărăcia, boala, odată cu aspirația, spre frumos și libertate. O anume spontaneitate, lipsa oricărei ostentații pe care o pun alți poeți în tratarea unor asemenea teme, fac poeziile lui Lesnea valoroase, le dau puterea documentului și aerul sentimental aproape că trece nebăgat în seamă. Iată figura fierarului:

Gol până-n brâu muncești la nicovală.
Ciocanul tău se pare că-i vrăjit.
Sub lovituri ia fierul chip voit,
Și-oțelul cu tăria lui se-nșală.

Simplu de tot, cu unele gesturi verbale împrumutate din „baladele“ argheziene, e povestită moartea unui tăietor de lemne. Finalul e grotesc înduioșetor, cu coloritul local respectiv:

L-au prohodit repede.
În groapă țărâna porniră s-o lepede.
Cu trăsnet, sicriul lungit dedesubt,
Peste leșul dintr-însul s-a rupt.
Groparii, de cum au sfârșit cu țărâna,
S-au pus să îmbuce coliva cu mâna.

De la colac, au început să se certe,
Și pentru netrebnicul ort,
Au prins să-l suduie pe mort...
Pe robul lui Dumnezeu n-avea de ce să-l ierte!

Firesc, mult mai firesc decât alții, reluând filonul social mai vechi, scrie poetul ieșean și după 1944 (*Partidului, Orașul meu, Casa lui Ilie Pintilie, Țara mea* etc.). Elementul popular folcloric domină:

Cât ești de frumoasă, țară,
Tânără și slobodă!
Dulcea vieții primăvară
Fața ți-o dezbrobodă...
Din catrinți de aur sună
Lanurile darnice.
Cu belșuguri te-ncunună
Minți și brațe darnice.

Valoroase sunt traducerile lui Lesnea din marii poeți ruși, Pușkin, Lermontov și mai ales Esenin, în versiuni fluente, fidele, deși, în cazul celui din urmă, prin nepotrivire temperamentală, cam reci.

AL. O. TEODOREANU[1]

Despre *Flautele de mătase* (1924) ale lui Camil Baltazar, recenzate într-un articol din *Viața românească,* Al. O. Teodoreanu (1894-1964) avea o părere deplorabilă, numindu-le poezie pentru... „surdomuți“: „sufletul său (al lui Camil B., n.n.) plutește ca un puf de gâscă (poate că și el sonor) între tăcere și armonii de cea mai stranie proveniență. Totul, soarele, anotimpurile, mâinile proprii sau chiar iubita (vai! vai!) îi apar dacă nu melodii, măcar melodioase și mai cu seamă «melodice»... Recunoaștem totuși că muiat în sirop, sau tipărit de-a dreptul pe hârtie de muște, volumul d-lui Baltazar și-ar afla un rost pe lume.“ Dacă are sau nu dreptate să se exprime așa, aceasta este o altă chestiune; cert e că Al. O. Teodoreanu înfățișa punctul de vedere polemic al grupului *Vieții românești* față de moderniști. Și totuși, o dată cu G. Topârceanu, lângă care trebuie să-l așezăm de îndată, autorul *Caietului* de versuri (1938) și al *Hronicului Măscăriciului Vălătuc,* este un modernist, vrând-nevrând. Spre deosebire de Topârceanu, temperament, oricum, mai grav, Teodoreanu-Păstorel este un „decadent“ de anume soi, un epicureu al boemei ieșene aristocratice din epoca interbelică. Singur o declară în *Spovedanie*:

---

[1] BIBL. *Caiet*, Buc. Ed. Fundațiilor, 1938; *Berzele din Boureni, Bucăți alese*, Buc., Ed. Tineretului, 1957; *Hronicul Măscăriciului Vălătuc*, Buc., Ed. Tineretului, 1966.

Cântat-am vinul și-l băui pre el.
Și-așa precum din flori slăvitul soare,
Cules-am toată roua din pahare,
Voios ca cel din urmă menestrel.

Am păstorit în viață vinuri rare
(De-aceea îmi și zice Păstorel)
Și de la Grasă pân-la Ottonel,
Le-am prețuit, pe rând, pe fiecare.

Dar când va fi să las această lume,
În care m-am ținut de chef și glume
Și clipa aceea m-o găsi mahmur,

Voi da cu tifla-n omenirea toată,
Intrând apoi, cu plosca ridicată,
În turma ta, bătrâne Epicur.

Poetul face parte din categoria rafinaților, a „eleganților“, numai amatori într-ale literaturii, un Petronius moldav din secolul douăzeci:

Petronius din lectică scoboară,
În purpură cu ciucuri auriți.
E cel mai strălucit dintre Quiriți,
Din câți văzuse Roma quiritară.

(Arbiter elegantiarum)

Genul preferat este acela al madrigalului, atât de perfect din punctul de vedere al versificației și al limbii, încât nesinceritatea, chiar „neseriozitatea“, se presupun de la sine, o dată cu gesticulația fanfaronă:

Nimic nu vrea ființa ta să-mi spuie;
Nici rău, nici bine, nici dulce, nici amar.
Și ochii tăi de mică neagră par,
Împodobind orbite de statuie.

Privirea mea spre tine trist se suie,
Ca soarele pe-un gol ținut polar,
Să-nghețe printre vârfuri de ghețar,
În raze-nfipt ca-n propriile cuie...

(*Statuia*)

În consecință, intenția parodică se întâlnește des. De pildă, reacția împotriva abundenței parcurilor în poezie:

Frumoase-s parcurile englezești,
Cu vile-n mijloc, ca din cărți de joc,
Cu „lady“ blonde (blonde ca-n povești),
Și arbori mici de tot, sau chiar de loc.

În dosul lor, apusu-i ca pe cărți
Poștale, dinainte de război.
La Iași costa 1 leu; în alte părți
1,50 — atunci! ba chiar și 2.

(*Cromolitografie*)

Împotriva automatismelor simboliste-ermetiste:

Întunecos spital și rece
Și vremea trece-ncet. Nu trece.
Ooo! Cine zbiară ca barbarii?
Ce fericiți sunt marinarii!

Avem pușca-n bandulieră
La război.
Acum sunt mitralieră
Bravi eroi.

Ironizarea, bunăoară, a *Pajerelor* lui Mateiu Caragiale, poezii perfecte și acelea:

Se hainise, cică, bătrânul Logofăt
Și-au ticlut cu Moscul iscodituri viclene.
Și fără să mai cate la barba-i de omăt,
Râvnea la buzduganul domniei moldovene.

Dar voievodul ager și iute la mânie,
Scârbavnicei iscoade cum i-au fost dat de rost,
L-au prăvălit în țărnă din proasta lui trufie
Și stinsu-i-au și neamul, de parcă n-ar fi fost.

(*1700*)

De aici, până la parodierea scrisului cronicăresc nu mai este decât un pas, semn al rafinamentului stilistic neapărat și acesta. *Hronicul Măscăriciului Vălătuc* este mult mai bine scris decât respectiva *Domnie a lui Ciubăr vodă* de Topârceanu, pentru că autorul e un moldovean de baștină, și limba lui Neculce îi este cu totul la îndemână. Măscările de acolo nu sunt câtuși de puțin pornografice, tocmai prin aerul lor de bârfă mondenă acoperită de umorul arhaicității. Evident, profunditatea lipsește, în folosul amuzamentului, însă aerul de Moldovă îmbelșugată, în orice caz de petrecere intelectuală ieșeană din vremea când Sadoveanu compunea *Hanu Ancuței* se simte și formează miezul acestei proze. Înainte de a imagina întâmplările din *Neobositulu Kostakelu*, scriitorul amator se delectase cu citirea pe îndelete a cronicarilor:

„Nici eu n-am pomenit în zilele mele, și mulțumesc lui Dumnezeu că de la lăsatu secului am trecut de 70 de ani, nici alți boieri mai bătrâni n-au auzit zicând să hi fost mai mult belșug și voie bună în blagoslovita țară a Moldovei, ca în al treile an al domniei lui Aleco-vodă. Nu curgea untulu și mierea pre uliți, și chiaru socotu că asta e o vorbă proastă, la care se potrivesc numai nebunii. De-ar hi una ca asta cu putință și de-ar hi fostu cândva așa, s-ar hi lipit oamenii de zaplazuri ca muștele și mai mult osândă și batjocură ar hi fostu, decât milostenie și pronie cerească.

Împreună cu D.D. Pătrășcanu, Al. O. Teodoreanu a mers pe urmele lui Caragiale, cultivând schița umoristică. Culegerea din *Mici satisfacții* (1931) este dintre acestea, fără însă a se putea atinge arta marelui maestru. Bucata *Manevre*, de exemplu, este un fel de *Telegrame*, compusă din punerea în anumită ordine a unor scrisori din care reiese mica întâmplare de amor a plutonierului Jenică Dezghețatu „din artilerie“, în relații serioase cu „moașa“ Aglăița M. Chistol din Roman și încurcat vremelnic cu „domnișoara“ Zozo Caramlău din Bacău, o ființă ușuratecă, având de a face și cu sublocotenentul Bubi Postelnicu, amantul doamnei Anny Arfeano. *Stilurile*, făcute să vorbească despre personaje sunt compuse cu o abilitate neîntrecută. Lipsește însă acea nervație încordată a subtextelor caragialiene, destinată a sugera mult mai mult decât râsul generos.

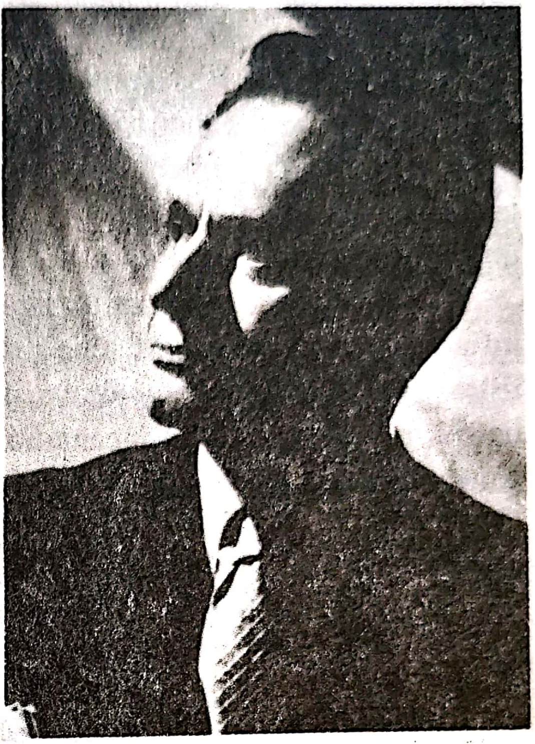
Pe cât de conservatori, romantici și sentimentali, uneori ironici sunt moldovenii de la Iași, pe atât de moderni și „sincronici“ sunt bucureștenii. Afirmația o facem mai mult de dragul simplificării, cu vaga intenție a unei sugestii numai. Ar fi prea „frumos“ să fie așa, spre satisfacția istoricului iubitor și el de simetrii. Lucrurile sunt mult mai complicate, amestecate, prezența lui Ibrăileanu la Iași și aceea a lui Lovinescu la București nu spun mare lucru. Chiar pentru ei, și cu atât mai mult pentru noi, fenomenul literar se judecă aposteriori, în funcție de o multitudine de factori ce țin de social, de cultural, de temperamentul artistului etc., factori ale căror linii de forță se întretaie, se adună ori se anulează reciproc în atâtea „clăi“ de fire, încât impresia e de hazard și încâlceală dezolantă. Până la descoperirea instrumentului care va putea să pună în lumină „structurile“, căci e sigur că ele există, ne mulțumim cu judecăți mai tranșante, ferindu-ne cu mare grijă de absolutizări, de prejudecăți. În greșeli grave nu putem cădea, pentru că un lucru cel puțin rămâne definitiv stabilit: produse ale unei ambianțe istorice neapărat, operele de artă își au în același timp soarta și legile lor proprii.

DAN BOTTA[1]

Între numeroșii adepți, imitatori și epigoni a lui Ion Barbu, cel mai important este Dan Botta (n. 26 sept. 1907, la Adjud - m. 13 ian. 1958, București). Niciodată nu vom putea ști care va fi fost opinia exactă a autorului *Jocului secund* față de *Eulalii*, volumul de poezii al emulului, apărut în 1931, și căruia consimte a-i scrie o foarte enigmatică prefață (*Veghea lui Roderick Usher*, un fel de parafrază la Edgar Poe — „o pervertire a unui motiv poesc“, „cea mai bună pagină ce am scris“, va zice Barbu într-o scrisoare către Nina Cassian), cu totul ermetică, formând adevărate delicii pentru exegeții astuțioși. Oricum însă, gestul rămâne revelator.

---

[1] BIBL. *Scrieri*, vol. I — IV, Ediție îngrijită de Dolores Botta, Prefață de Ion Biberi, E.P.L., 1969; *Limite și alte eseuri*, Ed. Crater, 1996, cu un *Cuvânt înainte* de Alexandru Paleologu.



Pornind de la Ion Barbu și mai apoi, în chip firesc, deductiv, de la Paul Valéry, urcând, prin acesta, la Mallarmé și Poe, în o serie de eseuri cu pronunțat caracter de poeme în proză, *Charmion sau despre muzică, Limite, Poesis* etc., Dan Botta legiferează, așa-zicând, ermetismul, transformându-l în sistem, „clasicizându-l", „helenizându-l" chiar.

Cu puncte de origină în dialogurile lui Platon *(Tamaios, Symposion* etc.), poetul își făurește o cosmologie eleată, bazată pe numerele pithagoreice, care traduc abstracta muzică a sferelor, ca și pe principiul erosului guvernator al universului. Gea reprezintă feminitatea *almă*, fecundă, pasivă și modificabilă. Uranos, Cerul, este principiul masculin ce modifică fără a se abate de la perfectele geometrii inițiale, care sunt totuna cu muzica divină întruchipată și în liniile de marmoră ale templelor antice. Dike, dreptatea, guvernează justețea și echilibrul spațiilor. Ananke, necesitatea, impune diversitatea, perturbarea și, în ordinea morală, damnațiunea. Aspirația umană înaltă vine însă întotdeauna în sensul Armoniei, a Iubirii. Spre a putea contempla „spectacolul rece și pur al categoriilor lumii", trebuie să știi că ea are o construcție muzicală (ecou schopenhauerian aici, dar tot de origine pithagoreică), configurată în geometrie ovulară, ca și la Barbu. Poetul iubește elipsa, ovalul, „ciclul mult lucios al frumuseții", în care întrevede întreaga palingenezie. „Sistemul" amenință să devină oțios: coloana ionică materializează principiul feminin („Descompune această coloană în elementele ei ritmice, redu-o la o serie de raporturi pure, și vei vedea că în statura ei stă principiul de grație al femeii"), cea dorică reprezintă „un act de energie" și e „un triumf al virtuților masculine" („Robustă și senină, masivă și severă, coloana dorică evocă marmorele caonice ale lui Polyclet. Nu ți se pare că pe fruntea ei un Heracles solar și-a perpetuat destinul?"). În chipul acesta, uzând de erudiția necesară, de toate afirmațiile preromanticilor helenizanți germani — de la Görres, care observase că arhitectura este o muzică încremenită, în timp ce muzica este o arhitectură în mișcare, și de la Hölderlin, care cânta iubirea pentru Diotima într-o imaginară Grecie, până la Nietzsche — și făcând din principiul corespondențelor baudelairiene motorul demonstrației, se pot susține, eseistic, foarte multe și frumoase teorii. În fine, orfismul îl conduce pe poet spre „thracism“ și, sub influența unor Blaga sau Pârvan, spre poezia preistoriei, a cântecului popular și, în genere, a folclorului, a incantației liturgice mioritice. Din acest punct de vedere, caracteristice sunt eseurile *Frumosul românesc* și *Unduire și moarte* (aflate în același volum, *Limite*, 1936), apropiate mult de ideologia gândiristă: „Moartea ca prag de jubilație, moartea mireasă a lumii din balada populară — arată Dan Botta interpretând în felul să mitul, tendențios, desigur — exprimă aceeași confuzie a sufletului în Dyonisos, pe care un plan estetic o exprimase și Platon“.

Asemănător oarecum lui Brâncuși, care ridica spre cer romburile Coloanei infinite, inspirându-se din stâlpii de lemn crestați, Dan Botta trece *Miorița* prin filtre barbiene și valéryene într-o alunecoasă *Cantilenă;* abstracția ermetică (într-un fel, numai aparentă), incantația verbală și neologismul snob, distins, intră în sinteze poetice demne de luat în considerație:

Drumuri mediane
Plaiuri și savane,
Lande monotone,
Lirice Oeone,
Duceți-mi la vale
Albele ovale.

Ideea că ciobanul carpatic nu mai mână oi, ci numai niște abstracte ovale, e impresionantă, poeticește vorbind. Truculența versului e prea evidentă însă, iscă răceala și neîncrederea:

(Turma nici subtilă,
Nici sublimă, ci
Oaia unanimă,
Clară ca o zi.)

Într-acestea, lucrurile se complică mereu. „Cioban-ciobănelul“ se tânguie către „îngerul trismegist“ (care trebuie să fie deci Hermes) pentru faptul de a fi „prea viu“ și „prea trist“, de a nu mai putea priveghea vârfurile „însingurate“, amiezile „drepte“, nopțile „abstracte“, astrele „exacte“ etc. El este *nordic*, ca Hölderlin și Peer Gynt, „Cu ochii prea plini / De-aquatici, triști crini“, cu flautele de asemeni pline de albine „limpezi“ (de cântece adică: la Barbu erau „limpezi“ gasteropozii muzicali), el este chemat, vrăjit orfic, de „Fata verde Una“, care poate fi Poezia, Iubirea, Moartea, „palida nebuna“ Ofelie. Fiorul thanatic mai vrea să rețină ritmuri din balada meșterului care zidea trupul iubitei, sugerând sacrificiul cerut de creațiune:

„— Cioban ciobănel,
Limpede inel,
Trupul meu își frânge
Ramura-i de sânge,

Părul meu își lasă
Verdea nebuloasă,
Limfa mea ascunde
Stele moi, profunde..."

Fascinat de puritățile artei antice (în eseurile și articolele sale Dan Botta nu mai poate ortografia ca toată lumea și scrie: *stàtuă, Aischylos, eurythmie, aither, abys, orpheic* etc., introducând forțat elinisme ori presărându-și textul cu citate grecești), poetul compune pindaric, în vers neapărat solemn, bine cioplit, egloge, epigrame, sonetele de sub titlul general *Cununa Ariadnei, Rune* etc. Zădarnic cearcă unii a-l scoate de sub aripa ermetismului — închipuindu-și, în mod fals, că lucrul ar fi de condamnat —, pentru că chiar subtitlul ultim citat indică intenția criptic ezoterică. Iată câteva mostre din sus-zisa culegere, aproape niște pastișe barbiene:

Albe lespezi, voi
Flori de lună, trepte,
Duceți, ape moi,
Sufletele drepte.

Prin azur plângând
Lin șoptite semne,
Voi durați mergând
Ceruri mai solemne.
(Trepte)

Oglindă lăcrimat cristal,
Ce ape moi în tine curg,
Spre golful crinului de bal:
Atentul măștilor amurg?
(Oglinda)

Însă nu atât ermetismul a fost împrumutat (de a doua mână și el) de la Ion Barbu, cât mai ales helenismul. În cele din urmă, multe dintre poeme indică un neoclasicism — ceea ce era și în intenția poetului, de altfel —, ceva mai contras în simboluri, uneori chiar un parnasianism, ceea ce revine, în fond, tot acolo. Iată bunăoară o *Bacchică:*

Scăldați-mă-n râuri de mir,
Încingeți-mi thyrsul Baccantei,
Turnați-mi în dalbul potir
Pe Bacchus, copilul Oenantei.

Chemați pe Chryseis acum
În peplul ei lung de vioară,
Căci stàtua-i albă de fum
Adânc gândul meu înfioară

Întinși amândoi pe stibadiu,
Uitând că viețile vin
Și trec ca o goană de stadiu,
Să bem astarteicul vin.

Într-adevăr, Dan Botta repudiază cețosul și oniricul, orgoliul romantic și barocul, cerând — în unele din articolele sale — „idealul ierarhic“ al clasicismului, „subordonarea artistului la obiectul artei sale, subordonarea operei sale regulilor auguste și severe ale artei, respectul tradiției — sensul și orgoliul tradiției — respectul maeștrilor“ *(Spiritul literaturii moderne)*. Atitudinea se explică, într-un fel, prin reacția împotriva atmosferei epocii, prea încărcată de urmările suprarealismului. Unui imagistic abundent ca Voronca, Botta îi preferă pe Sadoveanu din *Zodia Cancerului*, până la un punct. Chiar Blaga, admirat, nu e primit fără rezerve, și poetul *Cantilenei* și al *Eulaliilor* își face o plăcere din a descoperi clarități clasice pure în poezia populară națională, lucru nu greu de demonstrat. El cere întoarcerea la Racine, la „modul superior de rațiune și logică, de frumusețe gravă și pură“. Crede că Gide descoperise idealul neoclasic (uitând de jurnal!), admiră pe Moréas cel din epoca „Școlii Romane“ și inspirația o definește în felul lui Paul Valéry din *Introducere la metoda lui Leonardo:* „starea aceea de perfectă conștiință, de luciditate excepțională, în care toate gândurile se clarifică, se precipită și se organizează, așa cum electricitatea din aer se adună între plăcile condensatorului“. Romanul nu-l aproba între genurile poetice, deși gusta pe Stendhal și pe Proust, pentru motivul coborârii în materie și cotidian, prin îndepărtarea de idealele arhetipuri, de armonii. Aprobă însă teatrul, mai întâi pe tragicii greci, din care traduce *(Oedip Rege* de Sofocle și *Troienele* lui Euripide), și Shakespeare (din care de asemeni traduce *Regele Ioan)*. El însuși scrie teatru *(Comedia fantasmelor* și drama *Alkestis:* 1939, *Deliana,* „basm pentru oameni mari“, *Soarele și luna,* „dramă liturgică“, precum și un „scenariu de film romantic“ *Sărmanul Dionis)*. Poetice, cum era de așteptat, piesele de teatru ale lui Dan Botta nu respectă totuși estetica propusă de eseist. Viziunea lor imagistică, decorurile încărcate, minuția tablourilor, fie că e vorba de basme dramatizate ori de evocări istorice (cum se întâmplă în *Comedia fantasmelor,* care se petrece pe vremea Renașterii, cu scene în care apar Papa Alexandru al VI-lea, Cesare Borgia și Lucrezia, Savonarola și Machiavelli), dovedesc o fantezie abundentă, fără mari rigori. Om de o întinsă cultură, în mai multe domenii, Dan Botta nu a avut totuși o concepție estetică unitară, cum neunitară este și creația sa propriu-zisă. El este însă un pătimaș iubitor al frumuseții eterne a poeziei, pe care o culege de oriunde, de la Pindar la Dante, Poe, Baudelaire și Eminescu. Câteva ecouri eminesciene sunt revelatoare:

Și steaua la zenit
Pe față ni se culce,
Doinească nesfârșit
Al apelor grai dulce.
(Lethe)

De departe sună cornul,
Cornul serii, cornul mării,
Cornul surd al întristării,
Cornul mării, cornul sării,
Cornul jalei și-al pierzării
(Cornul mării, cornul serii)

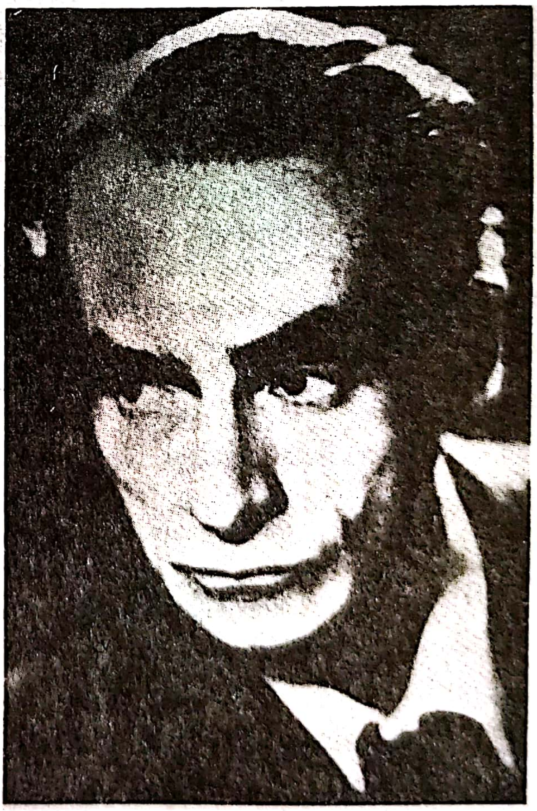
Un bucium sună departe, departe,
Tristețea serii ori a zilei moarte,
Tristețea vieții ori a lumii moarte.
(Un bucium sună departe)

Credința în veșnicia poeziei e impresionantă, ca un testament unanim:

„Dacă chiar pământul va fi o stea incandescentă, un munte de flăcări, și tot farmecul vieții va fi pierit, visurile poeților îl vor învălui într-o ceață, și ceea ce va rămânea etern și indescifrabil — muzele și zâmbetul lor".

A fost o mare pierdere pentru cultura românească moartea acestui mare poet și, mai ales, un mare om de cultură, filolog și istoric de întinsă erudiție, cunoscător perfect al claviaturii limbii române în forma ei din anii interbelici. El ar fi trebuit să ajungă la vârsta lui Socrate, să fi avut *maturitatea* absolut necesară marilor gânditori, și răgazul elaborării unui sistem (de talia celui al lui Lucian Blaga, cu care dealtminteri a și polemizat) al frumosului românesc (din care ni s-a păstrat abia o schiță prea sumară), o... „înfășurătoare" în care ar fi încăput armonios și Miorița, și thracismul greco-mediteranean, și Cantemir și Eminescu, și Lucian Blaga, și Enescu, și Brâncuși, și Nicolae Iorga, și Pârvan, în ... consonanță cu Mallarmè.

EMIL BOTTA[1]



Cine l-a auzit și l-a văzut pe actorul Emil Botta (n. 5 sept. 1911, la Adjud — m. 24 iulie 1997, București) recitind *Suferințele Sărmanului Dionis,* ori din Bacovia va înțelege complet sensul poeziilor sale din *Întunecatul April* (1937). Ș-ar zice că ne aflăm în fața unui temperament net deosebit de cel al fratelui admirator al conciziunii și echilibrului clasic, al compoziției lucide, concentrate. Emil Botta este un tumultuos funambulistic, abundent în imagini de factură suprarealistă, un Ilarie Voronca trecut prin Bacovia. Predomină gesticulația, nu pictoricul, spectaculoasă, de adolescent teatral care-și exteriorizează patetic tristețile, nostalgiile, marile îndoieli, mai mult sau mai puțin reale, impresionante totuși, declamate cu o voce cavernoasă, cântată. Frenezia în tristețe e dublată, ca la personajul eminescian, de witzul modern al autoironiei, poetul e — cum bine a spus Pompiliu Constantinescu — „un Hamlet imaginativ, corectat de un Pierrot sentimental". Lui însuși i se pare a cânta „cu oarecare ușurință", având un flaut cu „un ton prea trist" și, într-un semnificativ prin titlu *Post-ludum,* își ia adio de la Poezie, teatral și trist:

---

[1] BIBL. *Poezii*, E.P.L., 1966; *Trântorul*, E.P.L., 1967; *Scrieri I < II*, Ediția Inge. de Ioana Diaconescu, *Prefață* de Al. Piru, Ed. Minerva 1980-1987; *Trântorul*, Ed. Litera, 1993.

Poezie, să nu te mai întorci înapoi,
nu facem o nobilă pereche în doi,
alianța noastră e sfărâmată
și aș vrea, poezie, să nu te mai văd niciodată.

Frumusețea stă însă chiar în pozele hamletiene pe care bardul și le ia cu dezinvoltură. De la Poe încoace, și-a făcut loc o estetică a tragismului supravegheat, și dramele shakespeariene, interpretate de atâția maeștri ai scenei, au instituit un stil care farmecă la superficie dacă nu în adâncuri. Iată, la Emil Botta, un posibil dialog dintre permanentul Hamlet care suntem fiecare dintre noi și veșnica Ofelie:

Ce departe ești, întunecata mea iubită,
prin pereții odăii te văd ca prin sită
și te-aud chemându-mă ca din altă planetă
și-mi scrii poezii pe obrazul de cretă.
E posibil, e posibil oare să nu pot muri,
să-ți aud vocea suind treapta nopții, coborând în zi,
să mă ridic din pat ca o stafie, ca marinarul de veghe
să te zăresc în somn de la o mie de leghe?
Da, e posibil, întunecatul meu iubit,
să mă auzi cântând chiar când voi fi murit,
să mă vezi aieve în cerească oglindă
și în părul meu stele să se stingă și să se aprindă.
Dar să nu te superi dacă sărutul meu va fi rece,
dacă dragostea mea ca un frig o să te sece,
dacă îmbrățișarea mea te va face să suferi
aducându-ți aminte, nu, să nu te superi.

(Remember)

Obsesia morții, cu recuzita macabră de rigoare, dar fără anecdotica macedonskiană din *Noapte de noiemvrie,* se găsește în poemul *Ceai* (devenit în ultima ediție *Domnul Amărăciune,* — Nerval, Inconsolatul prinț al Aquitaniei — printr-o explicabilă corectare în timp a stilului actorului din atâtea roluri de gen, ultima-i mare creație scenică fiind Ion din *Năpasta* lui Caragiale). Ceremonios, mortul întreabă „E gata ceaiul? Toți au venit? Totul e gata?“, pentru că el se pregătește să coboare „printre oglinzi, la ora cinci“, zâmbind și cerând: „cu maramă acopere iute groapa, lopata“.

În culegerea *Pe-o gură de rai* (1944), mijloacele nu se schimbă decât în sensul apropierii de folclorul și peisajul național, odată cu încorporarea organică a influențelor unor Eminescu sau Blaga. Iată „dorul în interpretarea lui Emil Botta:

De un dor fără sațiu-s învins
Și nu știu ce sete mă arde.
Parcă mereu, din adânc,
Un ochi răpitor de himeră
ar vrea să mă piarde.
Și pururi n-am pace.
Nici al stelei vrăjit du-te-vino în spații,
nici timpii de aur, nici anii lumină,
izvoare sub lună, ori domnică ciută,
Nimic nu mă atinge, nimic nu m-alină,
și parc-aș visa o planetă pierdută.
E-atâta nepace în sufletul meu
bătut de alean și de umbre cuprins...
Un dor fără sațiu-m-a-nvins,
și nu știu ce sete mă arde mereu.
(Un dor fără sațiu)

Noul romantic, trecut pe lângă suprarealism, sub influența acelorași Eminescu și Blaga, poate și a atmosferei tradiționaliste, ia poze teatral frumoase în fața codrului, devenit mitologicul *Briareu*, ființă aparținând elementelor sustrase morții, sorbind prin mii de brațe văzduhul și împlântându-și miile de rădăcini în pământ. Romantica pădure — murii întunecați de brazi, bucinile, detunetul stâncilor carpatine, izvoarele care oglindesc stele — e cântată, cam în felul germanilor de după Nietzsche, și în muzicala *Comentariu la o viață pierdută:*

De m-ar atinge vraja
romanticei păduri!
Și brazii să-și înalțe
întunecații muri:
Pierdut, prelung răsune
cumplitele bucine,
demonicul detunet
al stâncei carpatine.

Să vă mai văd o dată,
Păduri — Euridice,
cântați-mi să mă satur,
izvoare clare fiice,
voi stele, măști de aur,
hieratice făpturi.
De m-ar atinge vraja
romanticei păduri.

În nuvelele ca *Trântorul* (1938) aflăm de fapt o altă față a poeziei din *Întunecatul april,* răsfrântă în narațiuni cu subiecte comune, dar înfășurate într-o aură lirică. Fluieră-Vânt, care nu e un personaj de basm, cum îl arată porecla, ci un boem real, iubește pe Zâna Mab, pe care soțul înșelat o împușcă. Apoi eroul se retrage la moșia unui amic, la Somnoroasa, căutând liniștea și visarea poetică în natură *(Mab).* Numele poetic-generice se găsesc și în celelalte bucăți. Personajul feminin din *Trântorul,* nuvelă funambulescă și aceasta, pe tema aceleiași iubiri nefericite, se numește Alma, eroina din *Timpul prielnic* se cheamă Arabella etc. Iată acum și o probă de stil lirico-descriptiv, de „fêtes galantes“ și neoeminescianism:

> „Îmi plăcea să rămân suveran peste Somnoroasa. Îmi plăcea să ordon copacilor vehemenți, să decretez pentru vulturul sperjur și traficant de stele un regim sever asupra haremului de ciori proaste și cârâitoare, să atrag mânia domniei-sale...
>
> Noaptea pardosită de greieri părea vatra unui magician care măsluia și convertea totul în pale de fum. Și eu prezidam saturnalii și orgii cromatice și auzeam îngerii lopătând prin hula văzduhului și vedeam licuricii schinteind pe tiara unui pontif...“

Amănunt biografic interesant pentru amatorii de interpretări psihanalitice-hereditare, în funcție de caracterul insolit al scrisului fraților Botta: Se născuseră în banalul, însignifiantul și provincialul Adjud, ca fiii unui medic al C.F.R.-ului, Th. Botha, refugiat politic, se zice din Transilvania, descendent dintr-o familie înnobilată de Christofor Bathory (voievod al Ardealului între 1576 - 1581, fratele lui Ștefan, precedentul său la tron și tatăl lui Sigismund care îi succede) familie din care se trăgea și mult hulitul episcop Ioan Bob, participant totuși la redactarea *Supplexului* din 1791. Bunicul dinspre mamă al fraților Botta ar fi fost originar din Corsica, s-ar fi numit Francesco Maria Franceschi și emigrase din insula natală în Moldova prin 1872, ca tehnician la fabrica de zahăr înființată la Sascut. Ne întrebăm dacă aceste amănunte biografice erau cunoscute lui Emil Cioran, cel mai mare admirator al poeziei lui Emil Botta.

ION I. CIORĂNESCU[1]

Debutând foarte timpuriu, cu versuri pentru copii (volumele *Povești în versuri* — multe din ele prelucrări după legende românești, după Frații Grimn ș.a. — și *Prichindel*), cu volumul definitoriu, *Vestiri*, apărut postum, murind de tuberculoză la numai 21 de ani (Al. Philippide îl compară cu Nicolae Labiș) I. Ciorănescu ar fi devenit probabil un mare poet. Nu numai talentul, ci și cultura deosebit de întinsă în domeniul poeziei îl indică în acest sens. Căci fără a fi absolvit măcar primul an la Facultatea de Litere a Universității din București, a lăsat una dintre cele mai prețioase *Antologii* de poezie franceză tradusă la noi, cu cele mai reprezentative bucăți din Charles d'Orléans (rondelul *Primăvara,* de ex.), din Ronsard (*A. Cassandre,* printre altele), Alfred de Vigny *(La mort du Loup* etc.), Lamartine, Victor Hugo, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Sully Proudomme, Verlaine, Maurice Maeterlink, Jean Moréas, Albert Samain, Francis Jammes, Edmond Rostand, Apollinaire, Hélène Vacaresco, Contesa de Noailles, H. de Régnier, Paul Fort, Abel Bonnard, André Gide, Henry Bataille,

---

[1] ION I. CIORĂNESCU (n. la 7 mai 1905, la Moroieni, j. Dâmbovița — m. la 18 oct. 1926, în sanatoriul de la Geoagiu, j. Hunedoara). Era fiul învățătorului Ion Ciorănescu, celebru la vremea sa, autor a numeroase manuale pentru clasele primare, activitate pentru care se specializase la Berlin, trimis acolo de ministrul Spiru Haret. Și-a făcut studiile liceale la „Mihai Viteazul" și „Spiru Haret" (unde va scoate revista *Vlăstarul*) din București, înscriindu-se la Facultatea de Litere și Filosofie tot de aici, în 1925, fără să apuce a termina măcar anul I, murind bolnav de tuberculoză.

BIBL.: *Povești în versuri,* Buc., 1925; *Prichindel*, Buc., 1925; *Vestiri*, versuri, cu o pref. de Tudor Vianu, Buc., 1937; *Vestiri. Antologia poeziei franceze*, Ed. Minerva, 1980, cu un *Cuvânt înainte* de Al. Philippide.

NOTĂ: I. Ciorănescu, tatăl (n. 1 decembrie 1874, la Râul Alb, j. Dâmbovița) învățător la Moroieni, același județ, cu studii la liceul „Sf. Sava" din București și o specializare la Berlin, între 1909-1911, se stabilise în București din 1921, a mai avut încă doi fii:

— pe ALEXANDRU CIORĂNESCU (n. 15 noiembrie 1911, la Moroieni, j. Dâmbovița) istoric literar, prozator și poet, absolvent al Facultății de Litere și al Școlii de Arhivistică și Paleografie din București, elev apoi la Ecole Roumaine de la Fontenay-aux-Roses (1934-1939), unde își trecea doctoratul cu teza *Ariosto și Franța*. Între 1945-1946 a fost consilier cultural al ambasadei române din Paris. Rămas în străinătate, ca profesor romanist la diferite Universități (Bahia Blanca, Bordeaux, Londra, Oxford, Tenerife) s-a ilustrat ca cercetător bibliograf și comparatist franco-român. Este autorul unui important studiu despre baroc, scris în spaniolă: *El*

Paul Valéry, ceea ce arată totodată preocupările cititorilor români din epocă pentru literatura franceză.

Propria creație a lui I. Ciorănescu, mărginită mai mult, cum este de așteptat, la tema morții, acut autobiografică, depășește simțitor cadrele simbolismului, a „poeziei tuberculoșilor", cum o numea G. Călinescu. Ea transgresează vizibil spre un soi de „realism" expresionistic, în ultimă instanță, impresionând prin luciditate, printr-un fel de exorcizare a expierii, nemiloasă. Cum era și firesc, editorii culegerii postume, și unice, *Vestiri,* tipărită la 11 ani de la moartea poetului, pun la început compunerea *Ante Mortem:*

Cum poate fi? Cum poate fi?
Spaimă sau zâmbet, noapte sau zi?
Dracii-au să vină în convoi
Cu cozi, cu copite, cu părul vâlvoi
Și-au să răpească sufletul din noi?
Trăi-vom decenii, și un an și doi,
Și-o zi, și-o clipă, și alta... Și-apoi?
Apoi nici o clipă, iar timpul va trece
Din trupul cel rece, în sufletul rece.

(Datată 14 octombrie 1926, cu
4 zile înainte de moarte).

Tot așa în *Acord final:*

Afară e senin și-n mine nor.
Cununa lui Isus pe cer strălucе.
Eu de năluca morții nu mă mai înfior
Și nu-mi mai fac, ca un moșneag evlavios, o cruce

Ah, chiar să-mi cânte glas de cucuvea
Și toți prietenii mei să mă suduie
Arici zbârlit, mă-nchid în carnea mea
Nimic nu mă mai zguduie, nu mă mai zguduie.

Poate din îndemnul și din exemplul patern, tatăl poetului fiind un foarte harnic autor de manuale școlare, într-un mic ciclu de poeme, intitulat *Cum ar fi scris versuri,* se exaltă, în pastișe bine lucrate, memoria vechilor scriitori: Dosoftei (reluat cu *Psalmul lui David 50),* Simion Ștefan (în compunerea versificată *Predoslovie la „Noul Testament"*), celălalt mare mitropolit, Varlaam (în *De*

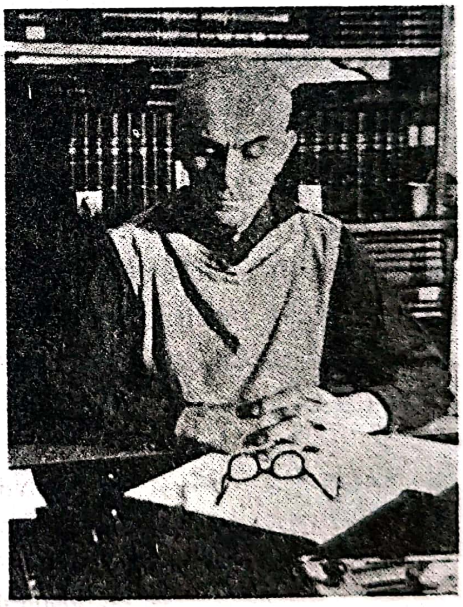
Baroco o el descubrimento del drama (1957), căruia îi adaugă, în franceză, *Le masque et le visage* (1983). A devenit celebru ca istoric al populației din insulele Tenerife, în special cu lucrarea *Historia de Santa Cruz de Tenerife* (Santa Cruz, 1978) și altele.

— pe GEORGE CIORĂNESCU (n. 19 martie, 1918, la Moroieni, j. Dâmbovița — m. 6 februarie 1993, la München) cu studii secundare la „Sf. Sava" și studii juridice și politice la Facultatea de Drept din București (licența în 1941), apoi și studii de filosofie, tot la Universitatea din București (licența în 1947. Și-a trecut doctoratul în științe economice și politice la Universitatea din Cluj (1946). A funcționat un an (1947) ca asistent la Școala Politehnică din București. Se stabilește în Occident, devine secretar general al Fundației Regale Universitare „Carol I" din Paris, apoi redactor-șef la Radio Europa Liberă din München. A scris și poezii: *Codicil* (1952), *Poeme fără răspuns* (1952), *Poeme prea târzii* (1981), *Catrene definitorii diezate* (1987), apoi o serie de eseuri despre D. Bolintineanu, I. L. Caragiale, G. Coșbuc, Ion Creangă, St. O. Iosif, Al. Odobescu, Petre Ispirescu etc., ocazionate și de colaborarea la marele dicționar german *Kinder Literatur Lexikon* (1968-1972).

ce-a scris Varlaam Cazania), cronicarii Ureche, Miron Costin și Neculce (cu, respectiv, portretul lui Ștefan cel Mare, „Predoslovia“ la *De Neamul moldovenilor...*, fragmentul din *O samă de cuvinte* unde se narează isprava arhimandritului Misail Chisăliță care, om de nimica fiind, a chefuit cu ai săi și a spart pocalul de „iaspis“, de alabastru adică, din care băuse Ștefan cel Mare, lăsat ca un „odor de mare preț“ la mănăstirea Putna). Poetul modern se complace arhaizând: „Dă mare jale iaste când înblă în tot locul/ Suhlarea pohtitoare a diavolului rău/ Și viețile de oameni mărg careași la sorocul/ Și careași la sfârșitul de veaci și-amar al său.“ Etc.

ERNEST BERNEA[1]

Ca și necunoscut, până de curând, când este reeditat cu oarecare insistență, prin lucrările sale de etnografie ținând de școala lui Dimitrie Gusti, cu unele eseuri filosofice care indică pe contemporanul lui Blaga, Noica și Cioran, mai simplu adus în spre o directă dependență de specificul local și creștin, poetul Ernest Bernea este un tradiționalist din familia lui Crainic și Radu Gyr. (A fost un legionar din categoria celor cu totul nevinovați, pașnici, se pare, făcând totuși 13 ani de pușcărie, supraviețuind cu puțin numai, totalitarismului comunist, de unde și tenta mai aparte a eseurilor). Pentru el, poezia „începe cu cântecul interior“, este „cheia minunilor“ și, „prin culmile ei“, se înrudește cu metafizica („Studiu introductiv“ la *Gând și cântec*, un prim volumaș de versuri scrise între 1930-1939). Într-alt mic volum, *Firide literare* (1944), dedicat „celor care cred că literatura este și luptă pentru spirit“, descoperim un modest excurs asupra literaturii timpului său unde, într-un chip cam neașteptat, autorul acceptă, odată cu E. Lovinescu, modernismul, deși maeștrii săi sunt Nichifor Crainic și Dimitrie Gusti — primul ca poet, al doilea ca



---

[1] ERNEST BERNEA (n. 28 martie 1905 la Focșani — m. 14 nov. 1990 la București) și-a făcut studiile superioare la Facultatea de litere și filosofie din București, cu specializari la Paris, Geneva și Freiburg, remarcându-se apoi ca cercetător în domeniul etnografiei, publicând o serie de studii, compunând însă și poezii, apoi o serie de eseuri cu caracter filosofic. A stat în închisorile comuniste 13 ani, eliberat abia în 1963.

etnograf — fiind îngăduitor chiar față de „extremiștii“ avangardiști (Vinea, Tzara, Fundoianu ș.a.), ia „un grup de evrei“, maeștri de prim rang rămânând totuși Arghezi, Bacovia, Cotruș etc., dar și cei „trei singuratici“ mari care, după el, sunt Vasile Pârvan, George Vâlsan și Panait Istrati. Așa se explică preferința sa pentru poezia în care află specificul național, cum reiese din studiul și culegerea *Poezii populare în lumina etnografiei* (1976), notate de el însuși, cu menționarea subiecților cercetați, la Fundu-Moldovei, în Gorj, Sibiu, Brașov, Făgăraș, Argeș. Cele mai bune compuneri poetice proprii sunt, după exemplul lui Alecsandri și Eminescu, niște cursive, limpezi cântătoare imitații folclorice, precum: „Zorilor, zorilor, zori“,/ Mândrelor surori,/ Limpede veniți/ Să-mi tămăduiți/ Ochiul încruntat/ Gândul sângerat/ Sufletul pelin/ Sâmbure de chin“ (*Cântece și descântece*, 1933-1934, în vol. *Gând și Cântec*). Sau: „Curățește-te drum bun/ Drum străbun,/ Și-mi așterne umbră deasă/ Rod și masă.// Du-mă-n porțile luminii/ Unde crinii/ Prind în pânza vieții mele/ Ochi și stele“ (*Ibid*). Poemele în proză blagiene, din ciclul *Pași în singurătate* (1940) fac, de la un punct încolo, trecerea spre eseurile filosofice, mai toate în spiritului spenglerian al epocii: „Din nou mă leagănă gândurile. Meșteșugar de inele și fluiere am fost, dar meșteșugar de oglinzi adânci și de icoane de închinăciune nu m-am dovedit“. Pribegii de prin sate, orășenizați, intelectualizați, dezrădăcinați, zadarnic se mai duc pe la vetrele lor din când în când: „Și acum, bătrâne tată, împodobit cu dureri și dorinți, nu ne mai aștepta că și de-om veni să te revedem o dată, tot nu mai suntem ai tăi“ (*Scrisoarea celui plecat*). Titlurile sunt grăitoare, la toate compunerile poetice ale lui Bernea: *Pământul, Țării mele, Piatra Craiului, Cartea căpitanilor,* care „căpitani“ sunt Horia, Iancu și Tudor.

Cu *Colina lacrimilor. Poesii* (1943) asistăm la o voiculesciană schimbare a direcției lirice a lui Ernest Bernea, spre religiosul autohton, mai blând exprimat decât la Crainic și mai simplu, necomplicat, spre deosebire de Arghezi: „Oasele-mi sunt de pământ/ Sufletul din duhul sfânt“ ar fi un motto scos dintr-un *Cântec popular*, pentru un poem cult precum aceasta:

Alerg potrivnic, Doamne, pe-a zilelor cărare,
Cătând umbra odihnei și-a cântecului soare,
Arcuș durerii pline, izvor luminii nouă
Și cumpănă-n hotar de lut și cer cu rouă etc.

BIBL.: *Gând și cântec,* Buc., 1939; *Pași în singurătate. Poeme în proză*, Buc., 1940, col. „Rânduiala“; *Moldova tristă. Poeme în proză*, col. „Rânduiala“, Buc., 1939-1940; *Colinda lacrimilor*, Buc., 1943, *Firide literare*, eseuri, col. „Luceafărul“, Buc., 1944, *Poezii populare în lumina etnografiei*, Ed. Minerva, 1976; *Îndemn la simplitate*, eseuri, Ed. Cugetarea, 1941, reed. Ed. Anastasia, 1995; *Timpul și țăranul român. Contribuții la problema timpului în religie și magie*, Tip. Bucovina, Buc., 1941, reluare în *Cadre ale gândirii românești*, Ed. Cartea Românească, 1985, reedit. sub titlul *Spațiu, timp și civilizație la poporul român*, Ed. Humanitas, 1997; *Civilizația română sătească*, Buc., 1944; *Introducere în studiul obiceiurilor*, (*Rev. de etnografie și folclor*, 1968); *Cel ce urcă muntele*, eseuri, Ed. Agora, Iași, 1996; *Crist și condiția umană. Încercare de antropologie creștină*, Ed. Cartea Românească, 1996; *Treptele bucuriei*, eseuri, Ed. Agora, Iași, 1997.

Poetul se vrea „Copac al durerii“ și dorește:

> Inima-mi să fie plină
> De mireasmă și lumină,
> Gândul, muche de cuțit,
> Pieptul, paloș țintuit
> Vorba, gând adânc săpat,
> Cântecul, dor fermecat“
>
> (*Înstrăinat*)

În eseurile lui filosofice, Ernest Bernea, marcat puternic, pe cât se pare, de o detenție lungă și nedreaptă, se întâlnește parțial cu unii dintre „elevii“ lui Nae Ionescu, cu Noica, cu Mircea Vulcănescu, cu Țuțea, cu Cioran (altfel privind lucrurile), cumva și cu clujeanul D. D. Roșca, într-o expresie mai simplă, mai directă și pios superficială, dacă ne putem exprima astfel, care i se potrivește poetului mai sus arătat. În *Îndemn la simplitate*, de exemplu, suntem întâmpinați cu această constatare amar-resemnată (în *Moldova tristă,* în vol. citat mai sus, spusese că lumii celei de rând „nu-i pasă de munca ta, de talentul și demnitatea ta“), impresionând tocmai prin ceea ce știam de multă vreme:

> „Gândurile mari, dorul unei vieți mai pure și mai frumoase sunt ale poeților, ale visătorilor: omul «civilizat» (citește: copleșit de tehnică, de urbanism, de mașinism, de obsesia bunei stări economico-financiare, de confortul ultramodern n.n.) n-are ce face cu ele, nu le caută și nici nu le cultivă pentru că „nu umblă după himere.“

Blajin de tot, fără nici o umbră de sarcasm, filosoful declară pe omul „civilizat“ drept un „îndobitocit“ după binele material spre care aspiră continuu, un om „putred“, „dizolvant“, cu toate că uneori este „puternic“. Condamnă și el, nu însă cu lehametea lui Cioran, batjocura de noi înșine, deosebind-o cu mare finețe de umor:

> „Humorul este blând; batjocura este crudă. Humorul este uman; râsul batjocoritor este inuman. Inteligența este prezentă în humor ca și în batjocură, dar această însușire a omului este aici curată, nu pervertită, drăcească cum este în al doilea caz.“

Ne întrebăm dacă un asemenea fragment ar fi iscălit de Caragiale din toată inima. Dar Cioran? Cum aici nu ne interesează neapărat filosofia în sine, cât mai cu seamă expresia ei literară, odată cu explicarea poeziei lui Bernea (rămasă puțintel cam minoră, față de aceea a lui Crainic sau Radu Gyr chiar), vom mai observa că eseistul devine tot mai lapidar în stil, mai concentrat, impresionând prin directitate, asemeni moraliștilor clasici, propozițiile cristalizând acum maximal:

> „Sărăcia din lene și nepricepere este un păcat și o suferință. Sărăcia din neputință este o rușine, dar sărăcia din forță și activitate spirituală intensă este un titlu de noblețe“ (*Cei goi*).

Sau:

> „Ideile simple sunt idei originare; ele corespund unei înalte instituții, unor autentice descoperiri. Constatarea aceasta poate fi făcută la țăranul român, care nu rareori, în privința calității, a rodniciei ideilor și învățămintelor asupra vieții este superior profesorilor universitari."

La aceasta, astăzi, n-ar fi subscris, probabil, nici chiar Marin Preda, al cărui personaj principal, un țăran bărăgănean, a fost comparat cu... Kant. Necum Emil Cioran, pidosnicul. În timp ce Caragiale ne-ar răspunde cu țăranii lui, care se duc la boier să-l roage să dea cu deștu mai spre stânga acul „bulametrului", ca să se orpească odată cele ploi potopitoare. Și totuși!

După *Îndemn la simplitate*, lui Ernest Bernea îi mai apar eseurile din *Preludii*, *Setea de absolut* și *Mic tratat de înțelepciune și virtute*, în toate dezbătându-se, cum singur declară în prefața la *Crist și condiția umană* (1996), „problema omului și aceea a filosofiei spiritului". Moralistul este la locul său peste tot, în spirit național și creștin. Mai puțin izbutite ne apar tentativele de sinteză filosofică a categoriilor „timp", „spațiu", „cauzalitate" din valoroasa — cât privește morfologia culturii — *Spațiu, timp și civilizație la poporul român* (ultima ediție, 1997). „Omul — citim în *Crist și condiția umană* — este o existență de răscruce, un pisc al acestei existențe, *omul este un întreg al acestei lumi* (subl. în text), nu parte a acestei lumi..." El a fost creat „printr-o *libertate originară și aderare divină*" (subl. în text), prin dramatismul său existențial, am adăuga, omul este superior îngerilor, care sunt lipsiți de trup, sunt numai pur spirit. Ca atare, omul este chemat de divinitate, ca parte a ei, să răspundă de guvernarea lumii. Ca și în poezie, și în filosofie, Ernest Bernea evoluează, spre finalul carierei, fără a se contrazice, către religios.

*

Poeții de al doilea sau și de al treilea rang (nu ne propunem clasificări tematice, pe care le considerăm oțioase și irelevante, socotim că mai importantă este luarea în vedere a valorii artistice privită oarecum în sine) sunt foarte numeroși în epoca interbelică, mulți dintre ei continuând să producă abundent și în a doua jumătate a secolului, cum s-a văzut și până aici. O binevenită *Antologie a poeților tineri*[1], judicios lucrată, prin strădanța lui Zaharia Stancu (de care însă ne vom ocupa în vol. următor al lucrării noastre, al V-lea), prefațată de Ion Pillat, popularizează printre iubitorii de poezie, de exemplu, pe GEORGE DUMITRESCU (n. 1901, la Cocioc-Ilfov)[2], redactorul revistei bucureștene *Ritmul vremii* (1925-1929), *colaborator la Falanga, Universul literar, Gândirea, Viața literară* etc., autor al mai multor culegeri cu caracter eclectic, mai curând clasicizant. Nu lipsește nici cultivarea folclorului: „Mlădiosule copac,/ De la margine de lac,/ Iubitor de zări senine,/ Mult aș vrea să fiu ca tine!// Să fiu limpede vioară/ Care tainic se-nfioară/ Și pe care firea cântă/ Dorurile ce-o frământă“ *(Doină).*

---

[1] *Antologia poeților tineri*, Ed. Fundațiilor Regale, 1934.

[2] BIBL.: *Cireș amar*, poezii, E.P.L., 1967, cu o prefață de Al. Piru și o postfață a autorului.

Un modernist, colaborator la *Unu* și la arghezienele *Bilete de papagal* a fost pianistul și muzicologul VIRGIL GHEORGHIU (n. în 1905, la Roman)[1] — cine dintre muzicienii și muzicologii de azi ar mai scrie și poezii? — autor al mai multor culegeri lirice: *Febre* (1933), *Marea vânătoare* (1935), *Tărâmul celălalt* (1938), *Cântece de fum* (1940). *O viziune* spiritualiza chopinian iubirea: „Claviaturi de șoptiri lunare/ Ne tremurau pe cărărui și mâini./ Ți se culcase steaua mea-ntre sâni/ Și nu se îndura să cadă-n mare.// Te renășteau paloare și viață,/ Cum stam cules departe-n întuneric/ Și fără suflu te țeseam himeric/ În febra unor sărutări de ghiață.“

BARBU BREZIANU (n. la 18 martie 1909, la București), din generația lui Mircea Eliade, debutant și el la *Vlăstarul*, revista școlară de la liceul „Spiru Haret“, critic de artă și istoric, între altele, este un intimist tipic, cântând lucrurile familiare, bucuriile zilnice, banale în aparență, bunăoară plăcerea de a schia. Adesea sintaxa îi este apropiată de cea barbiană, ori mai curând de aceea a lui Dan Botta din *Cantilenă*. Motivul, nou introdus în literatură acum, îl vom afla mai insistent în romanul *Accidentul* de Mihail Sebastian: „Luneci — arc alb, alb corb,/ Sub cer izbutit orb,/ Purtat de curată/ Daltă și săgeată./ Spune deslânate/ Ruptelor carate/ În sclipitor șters,/ Plută mută de mers“ (*Ski*). Acest acut simț plastic poetul îl va pune în lucru studiind arta lui Brâncuși, în valoroasele încă *Începuturile lui Brâncuși* (1964), în *Brâncuși pe Acropole* (1965) și în *Opera lui Constantin Brâncuși în România* (1974).

GH. BĂRGĂOANU (n. la 7 aug. 1896, în satul Lunca, c. Filipeni, j. Bacău — m. la 7 aug. 1964, la București),[2] cu studii juridice la Universitatea din Iași, de profesie magistrat, adus, în cele din urmă, de către Lucrețiu Pătrășanu, consilier la Curtea supremă (1948) — figurând și el în amintita antologie — debuta încă din 1918, cu patriotica *Țara mea* (participase la campania din 1916-1918, în luptele de la Oituz, Cașin și Tg. Ocna) — era un amator plin de finețe, format în anturajul lui G. Ibrăileanu (îi era ginere), la *Viața românească* din Iași, dar și în preajma lui Al. Philippide, cântând vaierul clopotelor de prin târgurile moldovenești, acompaniind bacovian și funebru gemetele bolnavilor din spitale: „Când clopotele târgului fac semn/ Și cresc în turnuri vaiete de jale,/ Tresar bolnavii vesteji prin spitale/ Și-n prăvălii sicriele de lemn“ (*Poem pentru toate zilele*). Dar temperamentul poetului era mai degrabă unul stenic, numai ușor atins de melancolie. Ca și Ibrăileanu, iubea natura din Moldova mănăstirilor Văratec și Agapia: „Sânt iarăși copil printre brazi,/ Hoinar și zănatic/ La mănăstirea Văratic/.../ Suindu-și din piatră statura lor dreaptă,/ Cu miile brazii m-așteaptă;/ Ca frații mă cheamă, cu mâna lor bună,/ Să urcăm împreună, Scara la ceruri, treaptă cu treaptă...“ (din *Pământ și Soare. Versuri*, Iași, 1927, Ed. Viața românească).

---

[1] Vezi *Poezii*, cu o prefață de Camil Baltazar, E.P.L., 1968.

[2] Vezi *Anotimpuri*, „I,“ București, 1980.

O altă binevenită antologie — *Poeții tineri ardeleni* — inițiată de Emil Giurgiuca și Mihai Beniuc (de care însă ne vom ocupa, deasemeni, în volumul al V-lea) ne ajută să scoatem din ceața cvasianonimatului o serie de poeți care explică amploarea fenomenului în epocă. Pe lângă Ștefan Baciu, despre care am dat seama într-un capitol anume consacrat, figurează aici ION BĂLAN — a nu se confunda cu mult mai tânărul I. D. Bălan (de care ne vom ocupa în vol. V) — (n. la 21 ianuarie 1909, la Hârșeniu, j. Brașov — m. în 24 dec., 1979, la București)[1], VLAICU BÂRNA (n. la 4 dec. 1913, în c. Crișan, j. Hunedoara)[2], GEORGE BOLDEA (n. la 16 mai 1905, în c. Mercheașa j. Brașov — m. la 9 dec. 1934, la Cluj-Napoca)[3], RADU BRATEȘ (pseudonimul lui Gh. Biriș, n. la 16 martie 1913, c. Ciufud, j. Alba — m. 11 iulie 1973, la Blaj)[4], TEOFIL BUGNARIU (n. la 17 oct. 1905, în c. Mica j. Someș, la Aiud, unde își făcea studiile secundare și avea ca profesor pe Ovidiu Hulea, cumnatul după soră al lui Liviu Rebreanu), OLGA CABA (n. în 1913, la Volovoje, j. Podkrpaţka, în Ungaria, cu studii la Oradea, Cluj și la Durham, in Anglia)[5], N. CARANICA, n. la 18 ian. 1911, în Bitolia, Macedonia)[6], ION MOLDOVEANU (n. în 1913, la Lehnița j. Năsăud — m. la 17 mai 1939)[7], TEODOR MURĂȘANU (n. în 1891, la Câmpia Turzii)[8], EM. PAMFIL (n. la Genea, în 1912)[9], GRIGORE POPA (n. la Podeni, j. Turda, în 1910)[10], IVONNE ROSSIGNON (n. 1912, în Studina, j. Romanați, tatăl fiind de origine francez)[11] VALENTIN STAVRA (n. în 1907 în c. Hoton, j. Sălaj)[12] C. I. ȘICLOVANU (n. în 1908, la Brăila)[13] și alții. Am înșirat lista spre a sugera mulțimea scriitorilor de versuri în epocă, *fundalul*, pe care se reliefează marii maeștri.

---

[1] *Febre cerești*, Buc. 1941. (ediție din 1970 cu prefață de A. D. Munteanu).

[2] *Cabane albe*, Buc., 1936; *Brume*, Sighișoara, 1940; *Turnuri*, Buc. 1945; Vl. B. a publicat foarte mult în epoca totalitarismului comunist, participând din plin la „proletcultism": *Minerii din satul lui Crișan* (1949), *Tulnice în munți* (1950) etc. etc. până la *Patria mea, plai al Mioriței* (1977) și altele.

[3] *Soliloquii*, Sibiu, 1938, pref. de Emil Giurgiuca; *Versuri*, Buc., 1978;

[4] *Ioan Axente Sever și timpul său*, Cluj, 1931; *Cântece de pe coline*, Buc. 1974;

[5] *Vacanță sentimentală în Scoția*, Buc., 1944; *Poezii*, Cluj, 1970; a scris și romanele: *Cumpăna din cetate*, Buc. 1978; *Pasul alăturea*, Buc., 1979; *Totaliter-Aliter*, Buc. 1982; *Nuvele fantastice*, Buc. 1984.

[6] *Poeme și imnuri*, Sighișoara, 1940.

[7] *Sobor peste ape*, Col. Symposion, Cluj, 1939.

[8] *Poezii*, Turda, 1920; *Chiot câmpenesc*, Cluj, 1926, *Lilioară*, Col. Abecedar.

[9] *Solitudini*, *Poeme* (rămase în manuscris).

[10] Colaborări la *Abecedar*, *Sfarmă Piatră*, *Gândirea*, *Pagini literare*, *Revue de Transylvanie*, *Mélanges de l' Ecole Roumain en France*, *Meșterul Manole*.

[11] Colaborări la *Abecedar*, *Pagini literare*, *Gând românesc*, *Brașovul literar*.

[12] Colaborări la *Societatea de mâine* (Cluj), *Caleidoscop*, *Transilvania*.

[13] Colaborări la *Universul literar*, *Cetatea lirică*, *Azi*, *Abecedar* etc.

*

Între toți antologații din amintita carte[1], publicată într-un moment critic din istoria noastră, înstrăinarea Ardealului de nord, lăsându-l la o parte deocamdată pe M. Beniuc, două nume se impun mai mult: ION TH. ILEA[2], (n. la Bistrița Bârgăului, j. Năsăud, în 1908), absolvent al Academiei de artă dramatică din Cluj, fost secretar de redacție la revista *Societatea de mâine* etc. și EMIL GIURGIUCA[3] (n. 1906, la Diviciorii-Mari, j. Someș), absolvent al Facultății de litere și filosofie din București, profesor la unele dintre liceele cele mai renumite din Capitală.

Ion Th. Ilea, un arghezian de peste munți, nepreocupat, aparent măcar, de meșteșugul versificației, fără însă împiedicări și asperități în sunet, figurează în antologie, cu o frumos-idilică *Fată ardeleană*: „Fată ardeleană cu păru-n plete/ Cu primăverile înmugurite-n sâni,/ Cu aurul holdelor în mâini/ Și buzele cireșe pentru sete". Treptat, poetul va evolua, îndepărtându-se de reminiscențele sămănătoriste, spre o poezie a orașului, în notații mai iuți, scurte, eliptice, în linii de aqua forte și metafore mai dure, concentrate. Exhodând spre oraș, în gând numai cu „draga lui", singur, în noaptea pe care „o rupe un câine/ cu dinții ca pe-o pâine" *(Prima noapte)*, poetul se lasă cuprins de senzația neantului dezrădăcinatului fără speranța întoarcerii la baștină: „Sat/ împrăștiat/ pe dealuri, văi, coline,/ eu mi-am lăsat în tine/ o mamă iubită îmbătrânită,/ îmbătrânită,/ un frate — pământ/ și tata-n mormânt" *(Satul meu)*. Astfel se sting nostalgia blândă din *Patriarhalele* lui St. O. Iosif, muzica melancolică din *Cântecele* lui Goga și hăuliturile lui Beniuc din *Venisem flăcău de pe Crișuri*. Așa, spre exemplu, în poezia *Răvaș* din ciclul *Gloata* (1934):

> Mamă,
> să știi c-am învățat multe
> de la plecarea mea de-acasă: cunosc tainele cărților,
> știu marginile foamei,
> dragostea celor mari
> și-nțeleg glasul mulțimii
> ce-așteaptă ivirea altui timp.

In *Sfredelind vremea* poetul întinde mâna lui Ady Endre și simte zâmbetul lui Esenin „cuprinzând pământul", anume accente expresioniste trimițând și la Bacovia:

---

[1] *Poeții ardeleni*, Editura Fundației pentru literatură și arte „Regele Carol al II-lea", 1940.

[2] BIBL.: *Pasul meu peste ani. Poezii*, cu un *Cuvânt înainte* de Tudor Arghezi, ESPLA, 1957; *Anii vii. Poezii și poeme*, cu o introducere de Ovidiu Papadima, EPL; Poezii, Ed. Minerva, 1970.

[3] BIBL.: *Anotimpuri. Poeme*, Sibiu, f.a.; *Dincolo de pădure*, Buc., 1943; *Cântece de țară*, Ed. tineretului, 1967; *Poezii*, Ibid., 1968; Poeme, Ed. Eminescu, 1989.

Durerile mele le scald în sânge — și-n zăpadă le arunc.
Iarna asta plânge
ca un prunc.
Din fabrici vin vești întristătoare.

Cum bacoviană, în sunete mai aspre, este *S-a spânzurat aseară un om:*

S-a spânzurat aseară un om,
când cântecul muncii a-ncetat;
luna doar s-a coborât la el în pom,
să-i fure limba blestemată.
Aseară a plâns o fată în pat,
cu plămânii cariați de o boală ne-ndurată.

Din cele spuse mai sus, ar reieși că I. Th. Ilea să se fi înregimentat, în deceniile 5-6, alături de Beniuc și alții, cântând „realizările clasei muncitoare". Dar nu s-a întâmplat așa, cum se vede din volumul tipărit în 1957, cu o prefață de Tudor Arghezi.

„Poet al purității eflorescente și al senzației paradiziace", cum îl caracterizează prefațatorul său din volumul apărut în colecția „Cele mai frumoase..." (Ed. tineretului, 1968), italienizantul Dragoș Vrânceanu, Emil Giurgiuca îndreptățește atari calificative în primele sale cicluri lirice: *Anotimpuri* (1938), *Dincolo de pădure* (1943), chiar și în *Poemele verii* (1964):

Am adunat în minte din copilărie
Ca-ntr-un cireș de floare aurie
Tot prundul de argint de pe răzoare,
Ca pe un fulg de soare,
Ca pe un abur nins peste pământuri.

(Poartă)

Râd toporașii vineți ca ochiuri de izvoare —
E-o dimineață-albastră și clară ca un clopot
Nou printre rugii tineri stropiți de soare-n ropot
Mărirea ți-o întâmpin cu un ram de măr în floare.

(Întâmpinare)

Bolnav de-amurguri mi-e cuvântul
Și sufletu-mi nu-și vine-n ori;
Pe el mi-a înflorit pământul
Și valea către Diviciori.

(Cântec)

Excepționalul profesor de limba română de la Liceul „Dimitrie Cantemir", care a fost Emil Giurgiuca, unul din ultimii mari dascăli din vechea gardă, este „mai poet", în multe din compunerile sale, decât I. Th. Ilea sau decât Mihai Beniuc, spre a-l compara numai cu acești doi ardeleni din generația sa. Însă, din nefericire, spre deosebire de Ilea (infinit totuși mai puțin decât Beniuc, care a întrecut orice măsură, aproape autodesfiinţându-se prin aceasta), de la o vreme el „aderă“ la „noua poezie“ închinată construcţiei socialismului, scriind, timidele totuşi (smulse cu cleştele, s-ar zice) *Partidului*, *Griviţa*, *Hunedoara* etc. Iată nişte titluri care vorbesc de la sine: „O flotă de furnale ce-aprind în flamuri seara/ Şi munţi titani ce-n cave aruncă jar şi fier/ Aşa-şi începe drumul în timp, cu tine, ţara“.

Cum se vede din cele spuse imediat mai sus, poeţii „tradiţionalişti“, pe care i-am putea grupa în jurul *Gândirii*, în descendenţa lui Ion Pillat sau Voiculescu, sunt mult mai numeroşi decât „moderniştii“. Li s-ar mai putea adăoga, cum s-a constatat, Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Virgil Carianopol, Traian Chelariu ş.a. de care ne vom ocupa însă în volumul al V-lea, dat fiind că greutatea scrisului lor îi aşează dincoace de jumătatea secolului.

UN POET EMBLEMATIC: AL. MATEEVICI[1]

Călătorind dincolo de Prut şi trăgând cu urechea la vorbirea ţăranilor şi chiar a intelectualilor, ţărani şi ei la origine, încerci emoţia şi melancolia întâlnirii cu neamuri pe care nu le-ai văzut de multă vreme. Sonurile graiului moldovenesc pe care le ştiai din copilărie sunt lipsite parcă de mlădierea şi cursivitatea, de armonia şi nuanţele limbii române vorbită prin părţile Iaşului şi Neamţului. Ivirea câte unui rusism sau a câte unui slavonism vechi, pe ici şi pe colo — strident la prima auzire — lasă impresia „sălbăticirii“ idiomului, cu atât mai fermecător însă, când bagi seama mai bine, prin naturaleţă, asemeni plantelor şi poamelor din preajma pădurii, ce cresc viguroase într-un pământ mai fertil şi, din această pricină, net deosebite de buruieni. Îndată îţi aduci aminte că pe-aici trecură, încolo și-ncoace, de mai multe ori, și Varlaam, neam de răzeș din ținutul Vrancei, crescut la Secu, lângă Humulești, și Petru Movilă, născut la Suceava (în 21 decembrie 1596), — strălucitul cărturar și mitropolit al Kievului, participant la o ilustră familie princiară moldavă — prieten apropiat al omologului său ieșan. Căci neîndoios „cazaniile“ bisericești scrise și tipărite de ei în cel de al XVII-lea secol au ajutat din plin propășirea și păstrarea intactă a frumuseții limbii române, aceeași pe amândouă malurile Prutului.

---

[1] AL. MATEEVICI (n. 16 martie 1888, la Căinari j. Tighina — m. 13 august 1917 la Chişinău) era fiul preotului Mihail Mateevici şi al Nadejdei, fiică la rându-i a protopopului Ioan Neaga din Căuşeni. Clasele primare le face la Zaim, tot în judeţul Tighina, seminarul teologic la Chişinău şi Academia Teologică la Kiev, unde, în 1914, îşi ia licenţa cu teza *Elemente religioase ale folclorului moldovenesc*, abandonând o lucrare similară, dusă cu bine la capăt, voluminoasă, peste 800 de pagini, consacrată filosofului, fizicianului şi psihologului german Gustav Theodor

Preot militar, luptător pe frontul de la Mărășești, mort tânăr, autor, ca și transilvăneanul Andrei Mureșanu — cu mai mult de o jumătate de secol în urmă, într-un alt moment istoric de răspântie — al unei singure poezii mari, Alexei Mateevici este un poet-emblemă, nu numai al Basarabiei, dar și al României întregi, la mijloc venind ivirea lui, și a capodoperei lui, la numai un an înaintea Unirii celei mari din 1918. Ea este totodată cântecul de lebădă al poetului, compus la Chișinău, în 17 iunie 1917 și declamat a doua zi, în 18 iunie 1917, la deschiderea cursurilor de limba românească pentru învățătorii moldoveni, în capitala Basarabiei. Mărturie stă și manuscrisul *Al. Mateevici, „Versuri“, 1917, iunie, Mărășești (Moldova)* — păstrat până astăzi — după care Nicolae Iorga va publica poezia, în *Neamul românesc*, odată cu necrologul autorului, mort numai cu 16 zile mai înainte. Insistăm asupra acestor date spre a se vedea cum cea mai frumoasă odă închinată limbii române a fost scrisă într-un moment de grație a poetului, net superioară fiind tuturor celorlalte opere ale sale.

Limba noastră se constituie, armonic, echilibrat, din 12 strofe-catrene. Primele 8 (două treimi din text) sunt o suită de metafore-definiții, suav și solemn apodictice, cuminți-unduitoare, cu reluarea anaforică a fiecărui prim vers, o propoziție afirmativă concentrată, în jurul atributului „noastră“, de unde impresia de glas al întregului norod:

Fechner. Își însușise o bună cultură, cunoștea bine pe marii scriitori ruși și germani, citise pe clasicii români, de la Eminescu și Negruzzi până la Sadoveanu, știa, cărturărește, pe lângă rusă, germana, franceza, engleza, latina și greaca. Era la curent cu folcloristica de dincoace de Prut, citise pe Hasdeu, pe A. D. Xenopol, pe Ovid Densusianu etc. S-a hirotonisit preot imediat după trecerea licenței, în 1914, și începuse a preda limba greacă și teologia la Seminarul din Chișinău. La 16 septembrie 1915 este mobilizat ca preot militar pe frontul din Galiția, transferându-se apoi, la cerere, pe frontul românesc de la Mărășești, în brigada 71 rusească de artilerie, având acum ocazia să-l cunoască personal pe N. Iorga, în redacția *Neamului românesc*, la Iași, unde îl întâlnea și pe Nichifor Crainic, în 1917, la începutul verii. S-a îmbolnăvit de tifos exantematic, flagelul frontului mai amarnic decât gloanțele și obuzele. A murit la Chișinău, după o ultimă vizită în familie, cu puțin timp după compunerea poeziei *Limba noastră*, publicată pentru prima dată de N. Iorga, împreună cu necrologul autorului, în *Neamul românesc*, nr. 236 din 29 august 1917.

BIBL.: *Cântecul limbii române. Omagiu lui Alexei Mateevici*, Chișinău, 1988; Alexei Mateevici, *Izbranoe*, Kișinev, 1988; Al. Mateevici, *Scrieri*, Ediție, studiu, note, variante, bibliografie de Ion Nuță, Iași, Junimea, 1989.

Limba noastră-i o comoară
În adâncuri înfundată,
Un șirag de piatră rară
Pe moșie revărsată.

Limba noastră-i foc ce arde
Într-un neam ce fără veste
S-a trezit din somn de moarte,
Ca viteazul din poveste.

……………………………………

Limba noastră-i limbă sfântă,
Limba vechilor cazanii,
Care-o plâng și care-o cântă
Pe la vatra lor țăranii.

Celelalte 4 strofe (ultima treime din text) sunt 4 imperative, coborând de la amvonul-tribună spre închipuitul ascultător: „Înviați-vă dar graiul“; „Strângeți piatra lucitoare“; „Nu veți plânge...“; „Răsări-va o comoară“, strofa din urmă revenind la motivul inițial:

Răsări-va o comoară
În adâncuri înfundată
Un șirag de piatră rară
Pe moșie revărsată.

Cu toate că umbrite de *Limba noastră*, celelalte poezii ale lui Mateevici, mai ales cele scrise în carnetul datat „Mărășești“, arată că dacă ar fi trăit ar fi fost unul dintre poeții de primă mărime ai literaturii noastre. Rapsodul avea știința compunerii rotunde:

Văd prăbușirea unei stele,
Al nopții mândrului luceafăr,
Și sufletul cântării mele
Smintit se zbate și neteafăr

Se scurge noaptea-n sfântă tihnă,
Dar turnurile vrăjmășești
Țintesc și bat fără odihnă
Să șteargă satul Mărășești.

Aduce fierul moarte-n șuer
Și prăbușire pe pământ,
Se frânge cântecul din fluier
Și moarte-n tremur de mormânt

Iar sufletul cântării mele
Smintit se zbate și neteafăr
La prăbușirea unei stele,
Al nopții mândrului luceafăr.

(Văd prăbușirea)

Avea, mai ales, simțul limbii, însușit prin o îndelungată, sistematică studiere a cântecului folcloric:

Stele-n Nistru, stele-n sus,
Dormi: povestea mi ț-am spus,
Stele-n Nistru-mpădurit,
Dormi, odorule iubit.

Fie-ți somnul ușurel,
Dragul mamii frumușel,
Te păzească îngerași,
Puiul mamii drăgălaș;

Ca să crești un moldovan
Mândru, falnic, năzdrăvan.
Să-nverzești ca un stejar,
Paza vechiului hotar.

(Cântec de leagăn)

Nu este lipsit de interes să știm că Al. Mateevici, care corespunda cu Ion Bianu și Artur Gorovei, citise pe un Lazăr Șăineanu și consultase revista *Șezătoarea* (aflăm din documente), a mai scris, în afară de teza de licență, *Elemente religioase în folclorul moldovenesc,* și alte studii referitoare la istoria limbii și culturii românești, în special a celei bisericești: *Când și cum s-au creștinat moldovenii, Tipăriturile noastre bisericești* (unde aflăm o prețuire deosebită a frumuseții limbii din *Cazania* lui Varlaam, „o scriere de cel mai mare preț din partea graiului moldovenesc, într-o limbă vie, plină de viață“), *Momentele influenței bisericești asupra originii și dezvoltării istorice a limbii moldovenești, Schiță asupra tradițiilor vieții religioase, Momente importante din istoria tipăriturilor religioase* etc.

ALȚI BASARABENI MAI IMPORTANȚI

Poeții basarabeni sunt însă foarte numeroși, de la Alexei Mateevici încoace, pe tot parcursul epocii interbelice, începând cu... „uitatul de Dumnezeu“ autor al culegerii *Cântecul plugarului* (Chișinău, 1919), TUDOSE ROMAN (n. în 5 ian. 1887, la Chipercenii de Sus j. Orhei — m. în 1921, la Soci, j. Orhei), colaborator la *Basarabia* și *Cuvânt moldovenesc*, un Goga al moldovenilor de dincolo de Prut, poet țăran și mesianic, îndurerat de soarta coregionalilor săi: „Fost-am noi dați la peire/ Și uitați de Dumnezeu/ Nu știm carte/ N-avem parte/ Și trăim amar și greu“. Cum era firesc, îndată după prima alipire a Basarabiei apar în noua provincie a României Mari o mulțime de reviste, tendința generală fiind aceea a unui binecuvântat regionalism cultural, din nefericire frânt în dezvoltarea lui după nici două decenii: *Viața Basarabiei* este cea mai importantă, apărând la Chișinău, dar și *Flori de stepă* de la Bălți, *Bugeacul* (1935-1940), *Familia noastră* (1935-1938), *Pagini basarabene* (1936), *Cuget moldovenesc* (1932-1943), *Din trecutul nostru* (1933-1939), *Gândul neamului* (1924-1928) și altele, toate călăuzite, se înțelege, de un neosămănătorism generos, de acel patriotism simpatic și puțintel local, scutit de stridențe demagogic naționaliste. S-au creat astfel, dincolo de Prut, condițiile apariției unei cohorte întregi de poeți, acum ca și necunoscuți, la mijloc venind „interdicția“ de a se vorbi de literatura românească din R.S. Moldovenească. Abia în 1996 putea apărea cartea lui Mihai Cimpoi (v. și *Bibliografia generală* de la sfârșitul lucrării noastre), bine documentată și bine scrisă, totuși încă... reticentă, cum se vede chiar din modul cum este formulat titlul: *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Spre deosebire de ardeleni, mult mai organic integrați fenomenului literar național, mereu cu ochii spre Bucureștiul de unde, încă din secolul trecut, se știa că răsare soarele românismului — cu toate că provincia de la apus fusese despărțită secole întregi de patria mamă — basarabenii cântărețului *Limbii noastre* au fost supuși, timp de o sută de ani de ocupație, rusificării, limba lor sunând, — spunea G. Călinescu — cumva arhaic-regional, așa cum franceza canadiană i-ar apărea unui parizian. Rusificarea și sovietizarea au mers până acolo încât ani la rând, în școlile și universitățile de dincolo de Prut, ca și de dincoace, se demonstra cu argumente „științifice“ că există o limbă moldovenească... neolatină și ea, ce-i dreptul, categoric despărțită și deosebită de limba română (în românește se zice „porumb“, în moldovenește „popușoi“; în românește se zice „cană“, în moldovenește „ceașcă“; în românește „cămin cultural“, în moldovenește „casâ di culturâ“; în românește „construirea socialismului“, în moldovenește „zâdirea socialismului“; în românește „lege“ — „regulament“ — „dispoziție oficială“, în moldovenește „doklad“ și așa mai departe, cu toate că teoria lingvistică stalinistă, referitoare la structura gramaticală și la fondul principal de cuvinte contrazicea flagrant asemenea argumente). Ca atare, nici vorbă de permisiunea de a se scrie cu litere latine, basarabenii mai având și acum de luptat împotriva alfabetului chirilic. Este cu totul „înduioșătoare“ — alt calificativ mai bun nu aflăm — înfățișarea limbii române într-un fragment reprodus de Mihai Cimpoi (v. p. 314, op. cit.) după gazeta *Plugarul roș* relatând moartea lui Felix Dzerjinski, membru în CC al Partidului Comunist Bolșevic; o transcriem și noi, cu litere latine, neputând reproduce originalul absolut, cu „barbarele“ chirilice:[*]

> „Întoarcerea ȚK și ȚKK VKP (b)
> Tovarășilor!
> Astăzi partidul nostru are mare prăval. Neașteptat a murit de ruperea inimii t. Dzerjinski, groaza burjoaziei, voinicul drept al proletariatului, luptătorul din bun neam al revoluției comuniste, neostenit zâditor al noastrei industrie, muncitorul veșinic și armeitul fără ostenire al luptelor

---

[*] Adjectivul „barbare“ este al lui Dimitrie Cantemir, în *Descrierea Moldovei*.

mari. Tov. Dezerjinski a murit neașteptat, când a venit acasă după cuvântarea sa, — ca întotdeauna fierbinte, — spusă la Plenumul Comitetului Țentral. A lui bolnavă, și peste samă ostenită inimă s-o otcăjit să lucreze, și moartea l-o prăvălit îndată. Slavnică moarte la postul înaintat! Partidul Comunist în fața tov. Dzerjinski prăpădește pe unul din cei mai știuți și din cei mai gheroici cârmuitori".

PANTELIMON HALIPPA[1]

Îndată după „uitatul" Tudose Roman, de care am pomenit mai sus, în virtutea aceluiaș patriotism regional și basarabean, al luptei pentru libertate și al dorinței arzătoare de alipire cu țara mamă (în fața poeziei basarabene și, mai în general, a întregii culturi românești de peste Prut, toți cârtitorii împotriva „naționalismului" trebuie să tacă!) menționăm pe modestul poet al *Florilor de pârloagă,* Pantelimon Halippa (n. la 1 aug. 1883, la Culbota j, Soroca — m. 30 mai 1979 la București)[1]. Și-a făcut studiile liceale la Chișinău, unde termina și Seminarul teologic, cele superioare la Tartu (Estonia) și la Universitatea din Iași, unde, încă din 1912, colabora cu poezii la *Arhiva* și la *Viața românească*. A fost sufletul mișcării pentru declararea, în 1918, a unirii Basarabiei cu România. Activitatea omului politic este cu totul ieșită din comun: deputat începând din 1917 până în 1940, ministru de stat în mai multe legislaturi. Rușii îl surghiuniseră în Siberia, comuniștii din România l-au aruncat în închisorile de la Gherla și de la Sighet. *Florile de pârloagă,* unicu-i volum, prefațat de M. Sadoveanu, conține versificări din anii tinereții (1912-1920). Poetul își dă perfect seama de lipsa talentului, considerând însă poezia ca pe o *datorie*, în vechea tradiție patruzecioptistă, deci: „Cânt viața mea amară/ Și neîmplinitul dor,/ Cânt a traiului povară/ Și nădejdea-n viitor.// Chem la dragostea de țară/ Și la viață în unire/ Toată gloata țărănească,/ Ce azi zace-n nesimțire" (*Poezie-datorie,* martie, 1914). „Robia veche tot domnește/ Căci frații toți în lanțuri șăd/ În juru-mi văd, ca în trecut,/ Un neam robit, un neam bătut,/ Și simt că-un plâns mă podidește" *(Pe scoarța unui letopiseț,* Iași, 1912). A colaborat la revista *Basarabia*, a redactat ziarul *Cuvânt moldovenesc*, a întocmit prima carte de citire pentru basarabeni: *Pilde și povețe, întâia carte moldovenească de citire* (Chișinău, 1908).

---

[1] *Flori de pârloagă*, Iași, Ed. Viața românească, 1921.

ION BUZDUGAN[1]

Mai tânăr cu 6 ani decât Pan Halippa, ION BUZDUGAN (Ivan Alexandrovici Buzduga, n. la 9 martie 1889, la Brânzeii-Vechi j. Bălți — m. 7 ianuarie 1967 la București) este cel mai important poet basarabean din epoca interbelică și unul dintre cei mai mari poeți români, ca și necunoscut dincoace de Prut, nefigurând decât în întinsa *Istorie a literaturii românești contemporane* de N. Iorga, pe un spațiu mic de tot, deloc în istoriile lui E. Lovinescu și G. Călinescu (care abia îi pomenește numele în scurtul paragraf despre Pan Halippa). A făcut studii agronomice, juridice și economice, la Moscova, Iași și Cernăuți, a fost secretarul Sfatului Țării, în 1918, la Chișinău, când s-a decretat alipirea Basarabiei la România. Ca atare, cu deosebire în volumele *Miresme din stepă* (1922), *Țara mea* (1928), *Păstori de timpuri* (1937), *Metanii de Luceafăr* (1942) Ion Buzdugan este un patriot care *convinge* prin autenticitatea și adâncimea sentimentului, prin, mai ales, stăpânirea fluenței limbii și proprietatea imaginilor. Iată un soi de pastel, gen Alecsandri, fragment extras dintr-un poem aflat în culegerea *Țara mea:* „Lângă Nistru-n vale s-a oprit în noapte,/ Poposind în taberi trudnici cărăuși;/ Susură oștirea de porumbiști coapte/ Fâșâind din săbii aspre de pănuși// Tinerii dejugă boii de la care/ Și-n săgeți de glume, pilduiri și jocuri,/ Pun la foc să facă grabnic de mâncare.../ Cei bătrâni s-așază roată lângă focuri“ (*Vedenii*). Sau această litanie încărcată de melancolie: „Privesc pierdut în zări de vremuri depărtate, / La viforul cumplit de ani ce-ntineresc/ Câmpiile-ți pustii, cu umbre-nsângerate;/ Bugeacule, Buceac, pământ moldovenesc“ (*Ecouri din Bugeac*).

---

[1] *Miresme de stepă*, Buc., 1922; *Țara mea. Poeme, 1918-1928*, Craiova, 1928; *Păstori de timpuri*. Poeme, Buc. Casa Șc., 1937; *Cântece din Basarabia*, vol. I-II, Chișinău, 1928.

Opera cea mare a lui Ion Buzdugan este însă *Cântece din Basarabia*, o culegere de folclor prin nimic deosebită, ca metodă de lucru și importanță, de aceea, capitală, a lui V. Alecsandri, efectuată cu o jumătate de veac mai înainte. De fapt, cu această excepțională carte, Ion Buzdugan concurează cu toți marii noștri culegători de folclor din restul teritoriului românesc, nu numai cu Alecsandri, știut fiind faptul că, în epoca lor de glorie folcloriștilor le-a fost interzis teritoriul de dincolo de Prut, unde nu se putea trece (știm asta de la un Costache Negruzzi) nici măcar cu un abecedar românesc.*

De aici originalitatea, noutatea absolută, odată cu frumusețea poeziilor populare culese de Ion Buzdugan. Imediat însă trebuie să adăugăm că „coregerea" aplicată pe vremea sa de către Alecsandri materialului cules s-ar putea să fi fost aplicată și de Ion Buzdugan. Lucrul este de înțeles, la mijloc venind „tendențiozitatea" patriotului, care de câte ori i se ivește prilejul pune accentul luptătorului unionist. Ca și Alecsandri, fiind vorba de un talent mare, intervenția *cultă* nu strică frumusețea originalului. Iată un fragment caracteristic din acest punct de vedere:

Murguleț coamă rotată,
Când m-ai scoate-n deal odată,
Să-mi fac ochișorii roată,
Să mă uit în lumea toată:
Să-mi văd frații grămăgioară
Adunați toți într-o țară;
Să-mi văd și surorile,
Ca-n câmpie florile:
Floricelele-nflorind
Surorile lăcrămând...

Murguleț cu pași mărunți,
Du-mă-n târg la Cernăuți,
Ca-acolo toți frații vin
Din Soroca și Hotin,
De la Bălți și din Orhei...
Și cum vin ca niște zmei,
Să răpăd toți la atac,
Să-l bată pe-austriac...
Murguleț, cu coama-n val,
Hai de-o vale și-nc-un deal
S-ajungem noi în Ardeal,
Să-mi văd pe surori și frați,
Cei de țară-nstrăinați etc.

Sunt însă destule culegeri neatinse de aripa politicului și a patriotismului de tip patruzecioptist care, la basarabeni, să fim drepți, era normal să dăinuiască până prin 1920. Iată și alte extrase, despre vrăji și farmece:

Frunzișoară trei zmicele,
Asta-i learva de muiere,
S-o iscat pe hăturele,
Printre văi, printre vâlcele,
Culege la buruene
Și le pune în ulcele,
Și le fierbe nădușit,
Pentru Olenaș, gătit

Pe Olen când l-o văzut
Șăpte-n cale i-o eșit:
Două poarta-i deschide
Două calu-i pripone,
Două masa-i pregăte:
O găină friptă-n unt
Și rachiu de piște Prut;
Friptă, friptă rumenită
Și la mijloc otrăvită
etc.

---

* Dar ce spun? Chiar în momentul când redactăm această pagină citim în ziarul *Evenimentul zilei*, din 24 februarie 1997, această fioroasă știre: „Grănicerii moldoveni confiscă donațiile cu cărți românești și le trimit direct în topitoriile de maculatură [...] de la combinatul *Moldcarton*, care le cumpără cu 490 de lei moldovenești (100 dolari) tona, [...] „opere semnate de Mihai Eminescu, Ion Creangă, Lucian Blaga, George Coșbuc, Costache Negruzzi, Anton Pann, I. L. Caragiale, Octavian Goga, Cezar Petrescu..."

Și „răutatea“ rusească, din blesteme, pare îndeajuns de autentică:

Frunzuliță ș-on chirău,
Rusule păgân și rău,
Osândite-ar Dumnezău,
Cum te-am blastama-te eu,
Să pei cu tot neamul tău:
Să nu-mi ții calea la Prut,
La drăguța de demult.

Dare-ar bunul Dumnezău
Un blăstăm pe capul tău:
Să să darme hranìța
Să-mi pot vedè pe puicuța,
Sara și dimineațà,
Dimineața dar și sara,
Să ne știe toată țara,
C-am iubit o moldoveană,
Eu codrean și ea pruteană.

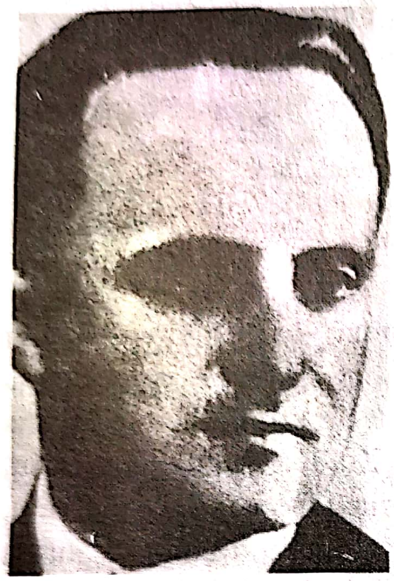
Exigențele culegerii „științifice“ — cum se spune — a folclorului sunt respectate, în orice caz, cât privește „subiecții“ consultați și locul unde aceștia au fost găsiți. Marea lor majoritate sunt din județele Bălți, Orhei, Lăpușna și Soroca, mai rar ceva din Tighina: Anton Fală, Irina Zuldea, Maria Cojocariu, Pavăl Bârliba, Zina Zaldea, Toaderi Pâslariu, Antonia Ghețu, Anisia Ghețu, Ion Rădeanu, Ileana Gălușcă, Anisân Prescureanu, Ion Codreanu, Zaharia Bejenaru, Gligori Negru, Vasile Drelea, Efim Moșanu, Toader Cireș, Alecu Dimu, Vasile Budacu, Gheorghe Pârlețeanu, Ion Cepoi, Vartolomei Braga, Eremia Hanganu, Sofronii Codău, Toader Pasat, Vasile Timofticǎ, Luca Rotariu, Ion Druc, Toader Andronachi, Vasile Zgueanu, Ștefan Doncilă... Numele de locuri (sate) au devenit, cu trecerea vremii, și mai... *poetice* decât numele de persoane: Văscălău, Chiștelnița, Porumbica, Holercani, Râsâpeni, Dușmani, Călărași, Pârjoliteni, Aluniș, Ulmu, Butești, Surzeni, Candrilești, Lăpușna, Molești, Cobâlna, Bogheni, Slobozia, Vadu lui Vodă, Mândrești, Sângeria, Glinceni, Ciliuți, Gorești, Pătrușeni, Dumbrăvița, Bocani, Ștefănești, Burghelea, Cășla etc.

PETRU STATI[1]

Un caz interesant este PETRU STATI (n. la 24 ian. 1903, la Tăutești, j. Iași — m. la 28 nov. 1978 la Iași), cu studii foarte temeinice, la Liceul Național din Iași și la Liceul „Hasdeu“ din Chișinău, licențiat al Facultății de litere și filosofie a Universității din Iași, latinist de renume, fost profesor la Soroca, la Liceul „Ion Creangă“ din Bălți, apoi la Liceul Național din Iași, fost redactor-şef la *Cuget moldovenesc*, stabilit încă din timpul războiului la Iaşi, condamnat la închisoare de către regimul comunist, în 1952, eliberat în 1964, autor a numeroase culegeri de versuri, valoros însă mai cu seamă prin traducerile lui din clasicii latini. Ca atare, „clasicizează“ şi el, binecuvântând... sonetul, dar socotindu-l apt şi pentru poezia militantă: „Sonetul e lumina ideală/ Ce-n mii de raze scânteind se farmă/ Când zâmbetul şi-a bucuriei larmă,/ Îşi iau vesmânt vorbirea triumfală,/ / Dar când tăria neamului se darmă/ Lovită de-a duşmanului urzeală,/ Pe lângă strălucirea-i siderală,/ Sonetul poate deveni o armă.// Din orice rând chemări la bătălie/ Vor răsuna cu vocea-ndurerată/ Reamintind trecuta vitejie.// Şi nu va înceta o clipă truda/ Până la ziua binecuvântată/ Când ştreangul va fi regăsit de Iuda“. Cum se vede, poetul este un antisemit feroce, unul dintre discipolii, aderenţii ieşeanului om politic A. C. Cuza. În *Crist şi Israel*, iudeii sunt acuzaţi de omorârea lui Isus. Naţionalist-antisemită este şi poezia intitulată *Scrisoarea unui Român de peste Nistru*. În restul creaţiei sale lirice, sub influenţa curentului de la *Viaţa românească*, acum în declin, poetul Petre Stati topârcenizează foarte epigonic, demodat: „Cade roua-n picături/ Tresăriri de viaţă,/ Peste câmp cu arături,/ Peste codri-n ceaţă“ (*Toamna*). Antisemitul (se vede că asta va fi fost cauza şederii la închisoare a bardului timp de 12 ani) compătimeşte cu soarta plugarului român: „Pe brazdă te-apleacă, sărmane plugar,/ Şi seamănă grâne-o comoară,/ Priveşte-le astăzi, căci mâini e-n zădar,/ Vedea-vei mai bine la vară:// Vedea-vei atuncea, din târguri haini,/ Cu camăta lor făr-de lege...“, cămătarii fiind desigur evreii.

---

[1] *Din timpuri de urgie*, Iași, 1930; *Spre viitor. Poem dramatic*, Bălți, 1932; *Icoane de lumină*, Iași, 1936; *Strofe pentru veac nou*, Iași, 1937; *Licăriri de stele*, Iași, 1938; *Cartea dorurilor mele*, Iași 1939; *Talaz spre veac nou*, București, 1940; *Chemarea soarelui*, Buc. Casa Școalelor, 1943; *Interpretări din lirica latină (Lucrețiu, Catul, Virgil, Properțiu, Ovidiu)*, Bălți, ed. a II-a, 1942; Jean Bayet, *Literatura latină*. În românește de Gabriela Creția; traducerea versurilor de Petre Stati, Studiu introductiv de Mihai Nichita, Editura Univers, 1972.



VLADIMIR CAVARNALI,[1] TEODOR NENCEV[2]

Caracteristici pentru epocă sunt şi slavii românizaţi Vladimir Cavarnali (n. la 10 aug. 1910, la Bolgrad — m. la 17 iulie 1966 la Bucureşti) şi Teodor Nencev (n. la 9 martie 1913, c. Văleni j. Cahul — m. pe front, în Lituania, în anul 1944). În primul volum, mai bun decât cel de al doilea,

---

[1] *Poezii*, Editura Fundaţiilor pentru literatură şi artă „Regele Carol II“, 1934; *Răsadul verde al inimii stele de sus îl plouă. Poezii*, Bolgrad, 1939.

[2] *Poezii*, Bolgrad, 1937; *Poezii*, Chişinău, 1940, Editura Societăţii Scriitorilor din Basarabia; *Poezii*, Ed. Cartea Moldovenească, Chişinău, 1967.

Vladimir Cavarnali, își cântă frumos patria lui cea „nouă“: „Patria mea nouă, pământul românesc,/ M-a îmbrățișat ca un copil uimit./ În cartea ei am învățat să citesc,/ Iar cu țăranii plugari m-am înfrățit“ (*Singurătatea poetică*). Nu-și poate uita însă rădăcinile: „Tânăr sunt. Douăzeci de ani a numărat/ Mama-n iarba arsă de august./ Și fratele meu bun s-a bucurat/ Și a promis să mă felicite cu vin și must// Trupul meu miroase a humă./ Plânsetele întrec vioara nouă./ Cine știe dacă n-am să mor de ciumă/.../ Din grădina unde prunii mi-au plăcut/ Cineva rămâne să mai ude rădăcine?“*(Dată autobiografică).* Îi e dor de Bugeacul natal: „Bugeac, tu ești atât de aspru, atât de neted,/ Că după o colină te cuprind întreg./ Te înspăimânt cu pumnu-mi ars și veșted,/ Te însoțesc și plâng amar pe drumu-ți vitreg“. (*Reîntoarcerea*). Poetul este un chtonic, din categoria modernilor, având în plus pitorescul scitic: „Iubesc țărâna asta neagră și umedă./ Ea-mi va fi crepuscul atâtor vijelii./ Când plugurile-și croiesc drum prin trupul ei,/ Chiui ca un Scit în stepa lui cu bălării“ (*Crepuscul*, în cel de al II-lea volum); „În parc, frunzele mă-ntâmpină delicat/ Și mă salută fiecare încet din ramuri:/ Bună ziua, Vladimir, bine ai venit la noi!“ (*Întâmpinare*, Idem). Acest egocentrism intimist, dar fără zgomot aici, trimite spre Esenin, de care poetul nostru nu poate fi străin. Firește, s-a îndrăgostit de o tătăroaică: „Nu, Tătăroaica mea, păr brun ca iadul!/ Niciodată rândunele n-au iernat în locurile noastre./ Păstrează-te fecioară, cum în crivăț, frunza, bradul,/ Cum, stelele se-nverșunează sus în locuința lor albastră“ (*Tătăroaica, iubirea mea...*, Idem). Era, în gustul epocii (mai ales la pictori, dar și printre scriitori, Zaharia Stancu de exemplu), interesul pentru exotismul turco-tătar din Dobrogea și sudul Basarabiei. Dar Vladimir Cavarnali nu este, în fond, un scriitor... basarabean, decât prin locul nașterii și Mihai Cimpoi îl anexează fără nici un drept (semn că frontierele dintre cele „două“ — nu sunt două, este una singură! — literaturi române sunt foarte nesigure, poate că nici nu există, fiind ele scrise în una și aceeași limbă.

Teodor Nencev, la rându-i, scrie și el primele două volume în „interiorul“ literaturii din România, dacă-i pe-așa. Este foarte labil în convingeri. Într-un *Imn închinat țării* (din prima culegere) proslăvește pe Carol al II-lea (comparându-l cu Regele Soare, nici mai mult nici mai puțin) și neamul pe care acesta îl conducea: „Slavă, Ție (atenție la majusculă!), Carol al II-lea,/ Slavă neamului acesta!/ Numai vremea lui Ludovic al XIV-lea a cunoscut asemenea strălucire“. Declarațiile acestea mizere, plate, oportunistul poet le făcea și le tipărea (la Chișinău, totuși) înainte de 26 iunie 1940, foarte probabil, când guvernul sovietic adresa României nota ultimativă referitoare la cedarea Basarabiei. Nencev își dorea un... idol căruia să i se închine, să i se aștearnă la picioare: „Sângele meu din adâncuri vine/ De s-au întâlnit toți străbunii în mine/ ... Vreau un idol căruia să închin/ Sufletul acesta senin./ Vreau să am cui să-ngenunchiu,/ Să m-aștern la pământ ca un trunchiu“ (*Vreau un idol).* Și l-a găsit, cum vedem în volumul *Poezii*, tipărit în 1967 (nu știm de ce omis din bibliografie și comentariu de către Mihai Cimpoi, op. cit.), prefațat de S. Ciubotaru, cântând „Lumea nouă“, comunismul adică: „Eu torn în cântec Răsăritul/ Veacul noul îl slăvesc și-l cânt,/ Lumii noi ce va să vină/ Îi sunt crainic pe pământ.“ Acum cultivă, ca la noi Dan Deșliu și mulți alții din generația lui oportunist-proletcultistă, poemul kilometric. Așa *Răsare soarele-n Kremlin*, pe 80 de pagini, terminat cu versurile: „Ce veac e acum?/ XX?/ XX!/ Comunism!/ Comunism!/ De la polul Nord la polul Sud,/ La Ecvator,/ Pe toate meridianele/ Soarele vine din Kremlin“. Ei, uite că veacul XX încă nu s-a terminat și comunismul nu mai este! Ar fi teribil de interesant — nu numaidecât pentru istoria literară, ci pentru soarta omului în general — ce va fi gândit și simțit Teodor Nencev când murea, cu arma în mână, în ziua de 3 noiembrie 1944, pe frontul antihitlerist de la Lieidzelda, județul Liepaia, în Lituania.

Al. ROBOT[1]

Un alt caz deasemeni caracteristic pentru destinul poeziei românești, reflectând, necesarmente, destinul poporului nostru în istorie pe parcursul ultimei jumătăți de veac, este acela al poetului evreu Al. Robot (pe numele adevărat Alter Rotmann, n. la 15 ian. 1916 la București — m. și el, probabil, tot pe front, în 1941, luptând alături de sovietici). În *Apocalips terestru* (1932) debuta, din cale afară de precoce, la 16 ani!, sub auspiciile avangardismului, speriind criticii (Felix Aderca, Pompiliu Constantinescu), prin anume extravaganțe morfosintactice, parțial și prin teme, impresionat de *Priveliștile* lui B. Fundoianu, trecute la rându-le pe lângă poezia pillatiană. Se găsesc și imagini mai apăsate din Ilarie Voronca, ba chiar și din gândiriști, un grup de compuneri purtând titlul *Isus în țara lui*, inspirat probabil din Nichifor Crainic, la modul parodic: „... clădise Dumnezeu un zid prin lumi,/ Să se cațere copilul lui și-al Naibei“. Limba română o stăpânește perfect, de vreme ce, în o poezie precum cea intitulată *Dionisiacă*, fenomenalul tânăr hermetizează aproape ca Ion Barbu, un Ion Barbu mai colorat, cu anume tentă expresionistă: „Apocalipsul mării se tulbură pe coaste/ Și lagărul râvnește efebi cu sânge cast,/ Și o aromă calmă de prunc pătrunde-n oaste,/ Cu pavăză la pântec trăind în noul fast.// Fecioarele dărâmă în danțul lor coloane,/ Și linia păstrează pe sânii calzi, cerești,/ O curtezană sună cu gestul dur liane/ Și cântăresc pe discuri fântânile cipreși". Citind asemenea versuri frumoase (care, să ne înțelegem, nu spun nimic, sau aproape nimic) — căci sunt într-adevăr foarte frumoase — nu se poate să nu cazi de acord cu Ov. S. Crohmălniceanu care îl așează pe Al. Robot în secțiunea *Poezia pură*, alături de Ion Barbu, Dan Botta, Emil Gulian și Simion Stolnicu. Ba, încă mai bine satisface observația lui G. Călinescu, din *Istorie...*: „Bun versificator, cu strofe căzând în valuri ca niște mătăsuri grele. Fondul însă ușor mistificat." Mai iată, în sfârșit, și un sonet: „Azurul fâlfâit ca un cocor,/ Întoarce straiul păsărilor, spornic/ Cu treptele în pușca unui vornic,/ Călătorit la marele sobor.// Războinicul amiezii, nestatornic,/ Cu sabia vânată ca un zbor/ Dărâmă Feți-frumoșii la picior,/ Rănind în țeasta lor câte-un ceasornic.// Cu sunetele, leatul și lăstunii/ Ca o aripă mare de măceș,/ Măsoară vremea-n banița furtunii.// Porumbeii ca o margine, trimeși,/ Pe fluier cântă raiul cu păunii/ Și ceasul trece martie-n cireși." Mai rămâne să notăm că sonetul în chestiune se intitulează *Măcel*... Asemenea versuri ar fi încântat nespus pe I. Negoițescu (nu am controlat încă această impresie în cele scrise de criticul și istoricul literar) și seamănă cumva, până la un punct — prin încântătoarea lor gratuitate — cu unele dintre prozele lui Norman Manea, acestea din urmă nu cu totul nevinovate însă. Dar, cum este de așteptat, „incantațiile" sfârșesc — de s-ar prelungi pe sute de pagini, cum procedează unii, ar produce monotonia și inevitabila sastisire. Ceea ce, bănuim, Al. Robot ar fi știut să evite, diversificându-și mijloacele cu inteligență și devenind astfel unul dintre scriitorii noștri de avangardă notorii. A și făcut-o, se pare, în unele versuri rămase prin reviste și în romanul *Music-hall*, unde Igor, eroul principal, un puber, un adolescent, este bântuit de freudianul complex al lui Oedip, obsedat de incest. Din nenorocire, prodigiosul colaborator la *Cuvântul liber*, la *Reporter*, *Azi*, *Reporter*, *Rampa* etc. s-a sovietizat mai repede decât alți confrați și, cum citim în volumul de *Scrieri alese* (1968), prefațat tot de S. Ciubotaru, a căzut într-un proletcultism oportunist mai grav decât acela al lui Teodor Nencev, scriind poezii ca *Roada nouă*, *Moldova*, *Întâiul colhoz*, *Cântecul patriei*, *Tinerii sovietici*, *Primăvara colhoznică* etc. Nu este nevoie de citate, titlurile spun totul. Tragic (poetul a murit pe front apărând U.R.S.S.) și până la urmă grotesc este că evreul român ajunsese să cânte agricultura înfloritoare, chipurile, din colhozuri, să pomenească de „doine", de... „picior de plai" etc. Nici urmă de „strofe căzând în valuri ca niște mătăsuri grele", cum zisese Călinescu, în aceste șiruri mizere: „Azi au moldovenii un noroc și o țară/ Și slobod în lume li-i pasul./ În inimi ei poartă mereu primăvara,/ Își schimbă și doinele glasul." Sau: „Unde se toarnă raiul într-un picior de plai,/ Departe de amurguri, pe lângă o lumină/ Și către văi coclite îi vine cu buhai" etc. Ar fi fost altul destinul lui Al. Robot dacă rămânea în România, la București? Iată o întrebare interesantă! Poate, trăind și nemurind în război, ar fi intrat și el, fatalmente, în valul proletcultist de la noi, cum au făcut și alți avangardiști (Ion Călugăru, de exemplu), nu toți însă (o excepție notabilă este Gellu Naum). Ori, poate, în Basarabia, rigorile comuniste au fost mai constrângătoare încă? S-ar putea, din moment ce istorici și critici literari tac și chiar și astăzi asemenea destine, (nu avem cum să le numim altfel) scriitoricești tragice.

---

[1] *Apocalips terestru*, București, 1932; *Somnul singurătății*, Chișinău, 1936; *Scrieri alese;* Ed. Cartea Moldovenească,. 1968; *Scrieri*, cu o prefață de D. Micu, Ed. Minerva, 1985.

EMILIAN RADU BUCOV[1]

Un fel de Beniuc al Basarabiei a fost Emilian Radu Bucov (n. la 8 aug. 1909, la Chilia-Nouă — m. la 17 oct. 1984, la Chișinău), foarte productiv și el, făcându-se cunoscut mai întâi în România (pe el și pe Al. Robot, numai, din toți debutanții în România interbelică, îi reține și Ov. S. Crohmălniceanu în op. cit.; pe ceilalți, destui de numeroși, îi lasă în seama lui Mihai Cimpoi, op. cit.). Ca și Beniuc, Emilian Radu Bucov este întrucâtva consecvent în creația sa din afara și din interiorul regimului comunist. Însă în poeziile publicate la București, sub capitalism, este parcă mai incendiar decât Beniuc cel din *Cântece de pierzanie*, în sensul unui radicalism proletar foarte... liber, dezlănțuit până spre marginile anarhismului. Iată fragmente din *Pe crestele veacului...:* „Fructele trecutului/ au putrezit/ Frunzele s-au ofticat/ Rădăcinile au prins puteri/ Din îmbrățișări./ Noi suntem rădăcinile" (*Primul discurs al lui Milian*) Sau: „Dintotdeauna/ cortegiul vremii/ suie/ din ieri/ peste azi/ spre mâine.// Ieri morminte./ Azi-șerbie./ Mâine bucurie./ Nainte/ spre nemărginirea iubirii de mâine...". Mai ales în culegerea *China*, internaționalismul proletar apare vehement exprimat, în versuri frânte, sacadate de o gesticulație retorică ce s-ar fi voit maiakovskiană: „Camarade/ Ciu-Vuh-Kan,/ mă/ recomand/ R./ B./ Emilian/ Trăiam/ așa/ sucit/ ca/ nodul,/ pipăind/ cu ochii/ globul...//

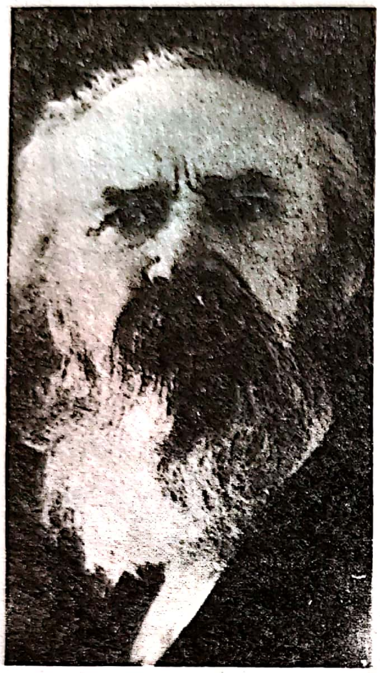
---

[1] *Discursul soarelui*, Col. „Șantier", Buc., 1937; *Pe crestele veacului. Spre lumini*, Ibid. 1937; *China*, Buc., 1939; *Cresc etajele*, Editura de Stat, Chișinău, 1952; *Cântece și poezii*, Chișinău, 1953; *Țara mea*, București, Editura Cartea Rusă, 1953; *Poezii și poeme*, Chișinău, 1951; *Oglinda. Povestiri*, Chișinău, 1978. A tradus din Ilf și Petrov romanul *12 scaune*, București, 1938; *Scrieri*, vol. I-V, 1970-1973, *Țara mea. Poem*, Editura A.R.L.U.S., „Cartea Rusă", 1947.

Deocamdată/ mi-am/ descleștat/ pleoapele/ și/ am înghițit/ o/ bucată de soare..."*(Omului Ciu-Vih-Kan, Orașul Sin-Su-San, China).*

Dar versurile făcute exclusiv din câte un singur cuvânt, fie și o conjuncție sau prepoziție, pronume, monosilabe adesea, sâcâie ochiul și lasă impresia de vorbărie goală sau de abuz verslibristic. Ca și în „Și a pornit.../ Ion al Mariei/ La braț cu mașina/ S-anunțe/ Cu bucium-sirenă,/ răsăritul de mâine,/ s-aducă soarele în vârful tăios al cântului,/ s-alunge întunericul/ de pe ogorul pământului" (*Ion al Mariei*). Multe poezii de acestea seamănă cu niște articole politice, ca în orele cele mai neinspirate ale militanților grăbiți să producă: „Țara noastră/ e o mână noduroasă,/ ce smulge gliei pâinea/ pentru huzurul ciocoiesc" *(Țara noastră).* Scriitorii care nu voiesc să se înroleze în lupta de eliberare a proletariatului sunt satirizați astfel: „Ți-ai înnădit idealul de cozile fracului./ Ține-te!/ Și vei fi veșnic gustat/ ca o salată de vinete./ Trăiești s-ajungi la masa verde/ (literară)/ pășunea visării tale/ supreme/ Celebru... cu zile de vierme,/ pe jilț pufos să clocești/ probleme" (*Birou de lansare a celebrităților (către cerșetorii de gloriei*). În Moldova sovietică, Emilian Radu Bucov a devenit repede unul dintre cei mai mari poeți (în sensul de: agreat de oficialități, lăsat, îndemnat să publice cât vrea etc.). Este cel mai... proletcultist dintre toți și, în orice caz, cel dintâi. Kilometricul poem, o carte întreagă aproape (163 de pagini), intitulat *Țara mea*, este de ajuns să ne facă o idee despre puterea de adaptare a fostului vag agitator comunist, acum conformat la specificul local, încadrat perfect în directivele realismului socialist. Iată câteva mostre de limbă poetică de lemn: „Vorbește Octombrie veșnic crescând,/ Prin imnul frăției vorbește Octombrie"; Cum era de așteptat, ca și la noi, cultul lui Stalin e de rigoare: „A venit ziua cea mare/ Când cu numele lui Stalin/ Tancuri tot treceau prin sat./ Și călare partizanii,/ Iar în rândul lor de frunte/ Gheorghe pe un cal buiac.// Intru-ntâia-ntâmpinare/ Cu măligă și cu sare (deci nu cu pâine și sare, ci — pentru arătarea specificului... moldovenesc — cu... „măligă", n.n.)/ mergea moșul Calistrat/ Pe cal, lângă Petrea Hrincă/ Ședea Sandu falnic, mândru,/ Parcă-i el cel salutat". De prisos să mai spunem că moș Calistrat, Petrea Hrincă și Sandu devin eroi de epopee... Iată acum și finalul, neapărat... apoteotic: „Cu inima arzând în ochii de jar (cum o fi „arzând" inima în... ochi?, n.n.)/ Se uită cu încredere la secretar (secretarul de partid, se înțelege, n.n.)/ Iar gându-i departe, departe-i dus... (cum s-ar face ca să te uiți „arzând în ochii de jar" și cu nețărmurită „încredere", iar cu gândul să fii „departe, departe... dus"?; socotim că Emilian Bucov este străin de intenția strecurării vreunei... șopârle în text, n.n.)/ Și Sandu ridică steagul mai sus/ Și merge-nainte stegarul.../ Viața mea — scumpa mea Țară".

NICOLAI COSTENCO[1]



Un poet care și-a tipărit operele numai în Basarabia, la Chișinău, și în timpul României Mari, sub capitalism, și sub comunismul sovietic — cel mai important dintre toți coregionalii săi, unul dintre cei mai harnici luptători pentru cultura românească dintre Prut și Nistru, în spiritul frumosului și al adevărului, suferind pentru acestea o lungă deportare în Siberia, 15 ani, din 1940 până în 1955) — este Nicolai Costenco (n. în 12 dec. 1913 la Chișinău — m. în 29 iulie 1993), pe nedrept uitat de toate istoriile literaturii române de până acum, chiar și de Nicolae Iorga. Costenco ar merita un studiu monografic bine documentat, în timp ce noi, în lipsă de spațiu și de bibliografia completă ne mulțumim deocamdată la o simplă schiță potrivită acestui context. Nu i se cunoaște, de aici de unde ne aflăm și cu cărțile, puține, zgârcite în informații, (chiar dacă recente, unele, de care dispunem) biografia cerută de nivelul operei. Știm doar că a studiat la Liceul „B. P. Hasdeu" din Chișinău și la Universitatea din Iași și că, după cea dintâi ocupare sovietică a Basarabiei, în 1940, a fost deportat în Siberia, meritele — arată Mihai Cimpoi — „literare" (și nu altele) fiindu-i recunoscute cu foarte mare întârziere, începând abia din 1988, „când i se acorda titlul de Scriitor al Poporului și în 1990, când i se decernează Premiul republican de stat", la 77 de ani, cu 3 ani înainte de a muri". Informația pare convențională, în stilul ei reticent. Nu ni se spune când, cât și cum a scris Costenco și „versuri ocazionale cu caracter superficial-publicistic". Și dacă nu cumva și acestea au atârnat în balanță la recunoașterea târzie a meritelor sale. Ceea ce ar fi un păcat... Așteptăm deci, tot de la Mihai Cimpoi, un capitol mai... „deschis" pentru Nicolai Costenco, într-o necesară ediție nouă a cărții lui. Cu toate unele concesii pe care le va fi făcut și el, poetul este îndeajuns de constant cu sine însuși, în dreapta prelungire a posteminescienilor sentimentali, neoromantici și simboliști, mai depărtați de centrul cultural al nației, Bucureștiul, unde inițiativa înnoirilor moderniste de tot felul a fost deosebit de activă, și nu numai sub impulsurile sincronismului lovinescian sau ale avangardismului, ci, cum s-a văzut, chiar și sub acelea ale gândirismului tradiționalist. Nicolae Costenco este un împătimit al frumuseților Poeziei, pure și simple: „La apa proaspătă a poeziei/ Veniți cei însetați și cei înfrânți!/ Veniți! icoana ștearsă a Mariei/ Vă va păzi și patruzeci de sfinți“ (*Oracol*); „În sicriașul inimii, tăcut,/ S-a ofilit buchet de lăcrămioare./ Nu faceți zgomot! Trupul lor durut/ S-ar risipi, ca praful pe cărare// Veniți încet, priviți potirul alb.../ Dar nu-l atingeți, nu, căci s-ar putea/ Să piară — hulubașul meu cel alb/... Și asta-i tot ce-a fost iubirea mea...“ (*Sanctuar*). Ne aflăm, s-ar zice, în fața unui blând, nezgomotos macedonskianism, atenuat de melancolie și sentimentalism, frumos totuși prin originalitatea lui... provincială: „Mi-e inima plăpândă/ De gingășie, de iubire,/ De romantism, de pace./ Mi-e inima flămândă/ De o romanță/ Sentimentală,/ De o petală/ Presată între foi,/ De-o stanță“ (*Poem sentimental*). Manierismul ieșean-topârcenian-bacovian își face totuși loc din când în când: „Veștedа foșnire de frunze ce plâng/ Amintirea veselului crâng./ Plouă...// Lacrimi vane, picurând prin glastre/ Ard mușcatele iubirii noastre// Plouă...“ (*Ploaie*). *Elegiile păgâne* debutează cu o parafrază bine meșteșugită în terține dantești la biblica poemă *Cântarea cântărilor*, clasicizant-parnasiană, nu lipsită de infiltrări simboliste care datează: „Tu te-ai născut așijderi lui Venus, turn de spume;/ Între pământ și cer — un magic legământ,/ Și leagănul tău este de-azur; și de parfum e.// Sunt stăpânit de tine ca de un demon sfânt,/ Și te iubesc cu cât tu cu vorbele mă chinui./ Tu pari a fi imboldul ce m-a făcut pământ.// — A câmpului suflare,/ Iubita mea! cu nimeni nu are asemănare:/ Ca printre boji un crin, e printre fete ea// — Mesteacăn luminos cu crengi tremurătoare/ Iubitul meu e, nalt și svelt ca o nuia/ La umbra lui tânjesc ca o mirată floare...“ Simbolismul cel mai autentic, cu rădăcini baudelairiene, poate și în marii ruși, Pușkin, Tiucev etc. poate fi găsit în secțiunea intitulată *Orphica*: „Melodia albă a sânilor tăi/ Suie-n sânge și-n amintire lunară./ Ce beție dulce iubirea, ce amară/ Despărțirea și părinteasca grijă a ochilor tăi“ (*Melodia albă*). Și tot de acolo: „Nu te văd decât așa cum erai/ În după amiaza aceea de iunie sau mai —/ Blondă, în rochia roză, în lumina blondă,/ Ivită în prag ca o viziune vagabondă“ (*Divagație*). Unde însă se vede poza histrionică, baladescă, din nou manieristă până la un punct. Ca și în catrenul: „Sunt seniorul palid al câmpurilor roșii/ Cu pomi sonori, albaștri (amurg bogat, aprinde-i!)/ Castelul meu de aur mi l-au lăsat strămoșii/ Agonizând de dorul nostalgicelor Indii (*Prezentare*, din secțiunea *Stihuri*. Dar, încă o dată, aici ne mărginim la o schiță abia, asupra lui Costenco cel tânăr numai, din lipsa posibilității cunoașterii întregului).

---

[1] *Poezii*, Chișinău, 1933; *Poezii*, Chișinău, 1937; *Ore. Poeme. Charmion — Pământ* (1934-1939), Chișinău, 1939; *Cleopatra. A III-a Elegie păgână*, Chișinău, 1939; *Elegii păgâne. Poeme*, (1939-1940), Chișinău, 1940; *Poezii alese*, 1957, Chișinău, *Poezii noi*, Chișinău, 1960; *Poezii*, 1961; *Mugur, mugurel*, 1967; *Tărie*, 1972; *Poeme*, 1973; *Poezii și poeme*, 1976; *Scrieri*, vol. 1-2, 1979; *Severograd*, roman, vol. I, 1963, vol. II, 1970. N. B. În Biblioteca Academiei Române din București nu am aflat decât volumele tipărite până în 1940 inclusiv.

BOGDAN ISTRU[1], GEORGE MENIUC[2]

Ar mai fi de amintit Bogdan Istru (n. la 13 mai 1914, la Pistruieni j. Orhei — m. în 1993, la Chișinău) sau/ și George Meniuc (n. 20 mai 1918, Chișinău — m. în 8 febr. 1987, Chișinău). Cel dintâi este, la început, un tradiționalist și un chtonic, în linia vechiului patriotism basarabean, cu urme și din Nichifor Crainic, cum constatăm din *Blestem. Poezii* (1937): „Împărăția mea e aici —/ mă răspândesc în zvonuri mici/ prin buruiene, pietroaie și altițe,/ visez răspântiile cu ape și troițe/ și cad, cu stârvul de ulucul somnului/ iar gândul — întins cergă Domnului...// Redeșteptat sub coviltirul trist/ al ăstor toamne, lângă crucea Ta de sânge, Christ;/ mă grămădesc, eu, robul tău,/ și te implor înfrigurat, așa, ca pe un zeu:/ să nu mai întărâți/ prin toamnele din mine cohorte de nagâți“ *(Epistolă)*. *Moartea vulturului. Poeme* (1938) începe cu această *Închinare* religioasă: „În numele Tatălui —/ tot cerul coborât printre oameni/ și slava ta s-o bea fiecare./ ... și-al Fiului —/ de ce, Stăpâne, zilnic sameni/ stânci colțuroase pentru sângerare?/... și al Sfântului Duh —/ un suflet am și îl arunc/ bezmetic, parcă nu ar fi al meu./ Amin...“. Își cântă strămoșii, ca Nichifor Crainic, ori ca Zaharia Stancu dar într-un ton mai... războinic: „Când îmi culc urechea în țărână,/ ropot de copite-aud — și neguroși/ se reped pe zece cai din ani, strămoși/ cu harapnice, cu flamuri și cu torțe-n mâini“ (*Experiențe*). Dar după război a făcut și el groaznice compromisuri, a redactat o *Scânteie leninistă* (1946-1947), și o *Nistru*

---

[1] *Blesteme. Poezii*, Chișinău, 1937; *Moartea vulturului. Poeme*, Chișinău, 1938 dar și cu oportunistele *În avangardă. Poezii*, Ed. Cartea Rusă, 1953 etc.

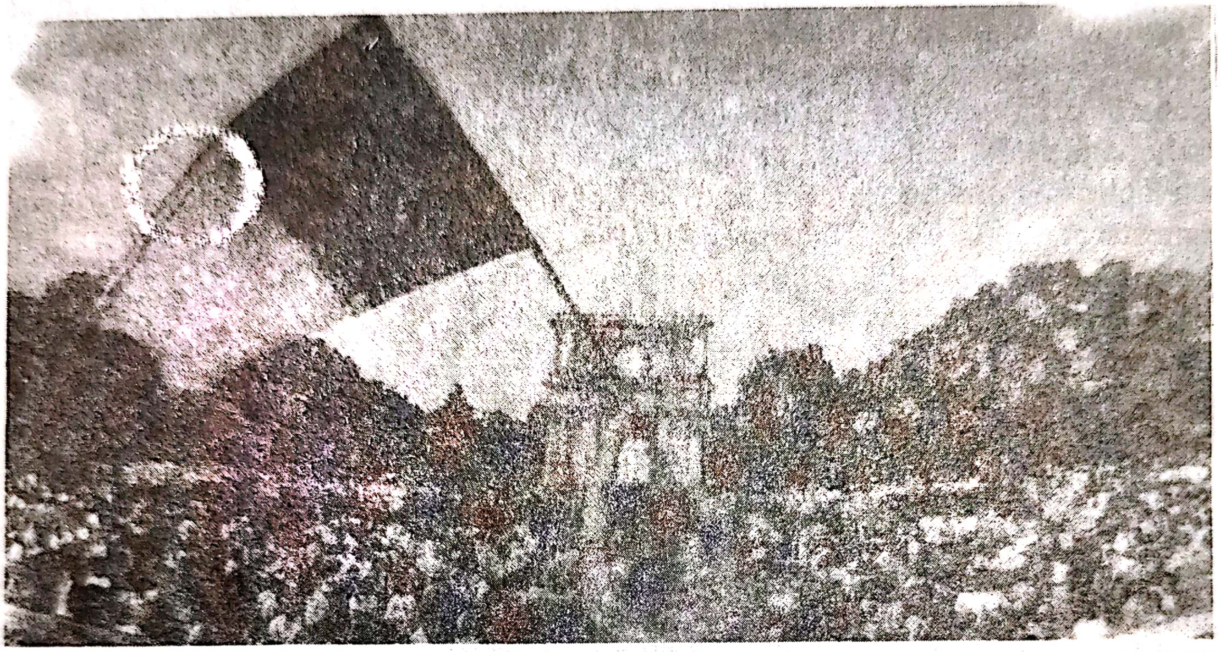
[2] *Interior cosmic*, Chișinău, 1939; *Imaginea în artă*, 1940, Chișinău; *Poeme*, Ed. de stat a Moldovei, Chișinău (1957); *Iarba fiarelor*, Chișinău, 1959; *Eseuri*, 1967, Chișinău etc. etc.

(1956-1971), a fost vicepreşedinte în Sovietul Suprem al R.S.S.M. (1947-1951), preşedinte al Uniunii Scriitorilor (1945-1946), laureat al Premiului de stat, Scriitor al Poporului, decorat cu Ordinul Lenin şi chiar deputat în Sovietul Suprem al U.R.S.S., un fel de Sadoveanu (la vremea lui oportunistă) şi un alt Beniuc basarabean.

Tot aşa stau lucrurile şi cu cel de al doilea, George Meniuc, absolvent al Facultăţii de litere şi filosofie din Bucureşti (1937-1940), scriind şi tipărind eseul filosofic *Imaginea în artă* (1940): „procesul contemplaţiei schopenhaueriene“, „ideea descătuşată de influenţa voinţei“ (tot schopenhaueriene, se înţelege), „viziunea morţii“ la Eminescu şi Lucian Blaga, cu aplicaţii analitice la *Mai am un singur dor* şi *Gorunul* etc., cu citarea, amestecată, a lui Ovid Densusianu, la un loc cu D. Iacobescu, Bogdan Istru (cu a sa *Moartea vulturului)*, Ion Pillat, cu trimiteri la Wörringer, la Bergson, cu recomandarea cum că artistul trebuie să aibă neapărat un „Weltanschaaung“ etc. etc. Cu aflarea, în fine, odată trecut de partea realismului socialist, a lamentabilului „Weltanschaaung“ al tuturor proletcultiştilor oportunişti, la moldovenii de peste Prut, însuşit, s-ar părea, mai prompt decât la noi, fără prea multe fasoane. Astfel încât scrie şi el poeme kilometrice, cum este de exemplu o urâtă, gen Dan Deşliu din *Lazăr de la Rusca* şi *Minerii din Maramureş*, pseudofolclorică *Cântarea zorilor*, cu personaje — „oameni de tip nou“, pozitive în gradul cel mai înalt, precum Sandu, Cozma, Hâncu, tot nume neaoşe moldoveneşti. Iată cum sunt ameninţaţi cu... cântecul (ca la Maria Banuş, în *Ţie-ţi vorbesc America* şi *La masa verde*) rechinii capitalismului care ameninţă pacea lumii, al cărei paznic de nădejde era pe atunci U.R.S.S.: „O'kei/ Oriunde vă puneţi juvăţul,/ Cântecul Rusiei vine cu drag./ Nopţile voastre vor fi sfâşiate/ Pe continente, pe arhipelag.../ Lume pe punte, la prora vaporului,/ Zburdă pe valuri în cârduri delfinii./ Cântecul Păcii se-naltă-n lumină,/ Ca pescăruşul în flacăra zorilor“ (din *Poeme*, Editura de stat a Moldovei, Chişinău, 1957).

Oprim aici „exemplificările“ noastre din poezia moldovenească-românească interbelică. Păstrând metoda adoptată, ca şi în cazul literaţilor de dincoace de Prut, fiecare autor în parte a fost tratat, pe cât ne-a îngăduit spaţiul propus, „integral“, şi cu ceea ce scrisese înainte de război şi cu ceea ce a scris după. Poeţii basarabeni din această epocă sunt însă foarte mulţi, câteva bune sute chiar, încât, în a sa *Istorie deschisă...*, ambiţionând a nu omite niciunul (şi bine a făcut!), Mihai Cimpoi însuşi s-a văzut nevoit de a pune un capitol intitulat *Zboruri anunţate. Neantul anonimatului* (p. 138-150) unde, de la un loc încolo, expunerea devine, şi la el, un pomelnic cu numele înşiruite unele lângă altele. Noi am „ales“ doar câţiva poeţi — nu neapărat dintre cei mai valoroşi dar mai „caracteristici“ pentru *O istorie a literaturii române*, care, după a noastră părere nu trebuie să reţină „antologic“ întotdeauna ce este mai bun, ci să vorbească şi de petele negre ale vremii celei de grea restrişte, pentru un prea necesar contrast, pentru evitarea monotoniei expunerii şi, mai presus de orice, pentru respectarea adevărului.

Chiar de nu vom fi izbutit să realizăm complet acest ultim deziderat — credem neputinții omenești față de o asemenea grea angajare — ne mulțumim și cu intenția, cu manifestarea efortului în spre un asemenea țel.



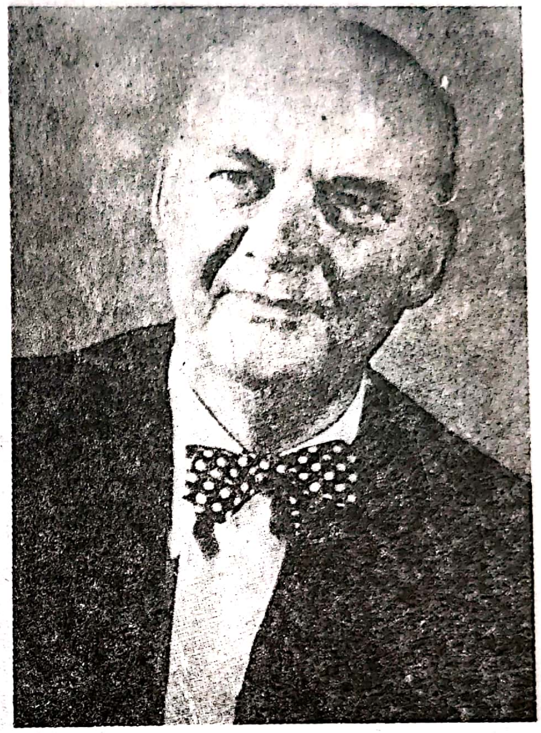
PATRU POEȚI AI EXILULUI

ARON COTRUȘ[1]

Cuprinși de frigurile „intrării în Europa“ (de parcă n-am fi în Europa de când lumea și pământul), privim cu oareșcare suspiciune la cei ce mai vorbesc de specificul național, mai ales de... „mioritism“, necum de naționalismul (în înțelesul neutru și neagresiv al termenului) nostru secular. Nu chiar toți, dar măcar o parte dintre noi, „elitele“ intelectuale și politice, care în momentul de față sunt cam totuna. Nu mai voim să auzim de „mesianici", de „profeți", de... „tribuni". Iată trei cuvinte „degradate", interzise parcă și istoricului, istoricului literar ce ar avea de vorbit despre Bălcescu, despre Avram Iancu, despre Octavian Goga, despre Nicolae Iorga, cel ce fusese numit cândva, cu toată gravitatea, „apostol al neamului". Este posibil oare să ne ferim a mai scrie despre *Cântarea României* a „mesianicului pozitiv" Alecu Russo, numai din pricina urâtei, grețoasei și prea tristei amintiri a festivismului ceaușist? Mai mult, *Doina* lui Eminescu, interzisă aproape o jumătate de veac, din cauza rușilor, „să nu-i supărăm", continuă să ne incomodeze încă, odată cu publicistica marelui poet, fatal naționalistă,

---

[1] ARON COTRUȘ (n. 2 ianuarie 1981, la Hășag, j. Târnava Mare — m. 1 nov. 1961, la Long Beach, California, SUA) era cel de al doilea fiu, din cei nouă, ai unui preot ortodox. Și-a făcut clasele primare în satul natal, pe cele liceale la Blaj, în 1911-1913 urmând cursurile Facultății de litere din Viena fără a le termina. Debuta cu o culegere de *Poezii*, în 1911, urmată de o a doua, în 1915, *Sărbătoarea morții*, inspirată din realitățile războiului întâi mondial, care tocmai se declanșase, el însuși fiind mobilizat pe frontul din Italia, în armata austriacă, unde este curând luat prizonier. Eliberat, începe să lucreze ca atașat de legație la Roma, urmând cursuri sistematice de limbă italiană și spaniolă. Revenit în țară, în 1920, desfășoară o bogată activitate culturală și publicistică, la *Românul* din Arad, la *Banatul* din Timișoara (revistă pe care însuși o editează); mai înainte de război lucrase tot la *Românul* (1913), debutase cu poezii la *Luceafărul*



(1908), colaborase la *Neamul românesc* (1918) apoi și la *Gândirea*, chiar din primul număr, etc. Începând din 1928, îl aflăm atașat de presă la diferite legații ale României, la Roma, la Belgrad, Varșovia, Madrid, Lisabona, până la 13 noiembrie 1944 când, prin „decret regal", este suspendat din funcție. În țară nu s-a mai întors, preferând exilul, la mijloc fiind scrierile lui anticomuniste de până acum, accentuate mult după aceea, în același sens, fie în compunerile redactate în română, fie în cele redactate în spaniolă, Cotruș devenind cu timpul „cel mai mare cântăreț al pribegiei noastre". A fost ales membru corespondent la Real Academia de Buenas Letras din Barcelona, a înființat în Spania Cercul Român pentru Uniunea Latină, al cărui președinte devine. În 1956 călătorește în SUA, ca invitat al Ligii Societăților româno-americane. Sperând într-un trai mai bun, după moartea soției, Virginia, care îl marchează mult, solicită organelor în drept stabilirea în SUA, începând din 1957-58, cerere care nu i s-a îndeplinit din varii motive. A mai trăit, până la sfârșitul vieții, în California, în localitatea La Canada și apoi la Long Beach. A fost înmormântat în Cimitirul Crucea Sfântă din Cleveland. În afară de cele două culegeri de poezii amintite deja, celelalte cărți ale lui Aron Cotruș au apărut în următoarea ordine: *Neguri albe* (Alba Iulia, 1920), *România. Poemă* (Brașov, 1920), *În robia lor* (Arad, 1926), *Versuri* (Arad, 1925), *Mâine. Versuri sociale* (Cluj 1928), *Printre oameni în mers* (Sosnowiecz, Polonia, 1933), *Horia* (Brad, 1935), *Minerii* (București, 1937), *Țara* (București, 1937), *Maria Doamna. Poem* (București, 1938), *Peste prăpăstii potrivnice* (București, 1938), *Eminescu. Poem* (București, 1939), *Rapsodie valahă* (București, 1941), *Rapsodie dacă* (București, 1942), *Canto a Ramon Lull* (Madrid, 1952), *Rapsodia iberică* — ediție bilingvă, Madrid, 1954), *Între Volga și-ntre Mississippi* (Madrid, 1956), *Cântecul destărării* (Cleveland, USA, 1962), *Opere complete, (Madrid,* 1978), *Antologie selectivă* (sic!) de Jon Cepoi (Arcata, California, 1988).

BIBL. (imediat accesibilă): *Versuri*, antologie de Ovidiu Cotruș, 1978, reluată la Ed. Arcade, 1985; *Poezii*, I-II, Tabel cronologic și bibliografie de Alexandru Ruja, Ed. de Vest, Timișoara, 1991; *Peste prăpăstii potrivnice. Poezii*, Ediție, prefață și tabel cronologic de Alexandru Ruja, Ed. Minerva, col. B.p.t., 1995.

Resurecția unui poet: Aron Cotruș, Studiu monografic de Ion Dodu Bălan, Ed. Minerva 1981.

pe ici și pe colo. Ca să nu mai vorbim de nevinovata *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, poezia unui adolescent care, înainte de a deveni genial, admira fierbinte pe Heliade, pe Avram Iancu și pe Aron Pumnul. Manifestăm, grăbiți cum suntem (dacă nu chiar atinși de undele unui oarecare oportunism snob, labili sufletește, dependenți tare de... „mode“) o oarecare îndepărtare de opera lui Lucian Blaga și o apropiere mai marcată de Emil Cioran și Mircea Eliade, Eugen Ionescu, fascinați cumva de „internaționalismul“ lor, uitând că măcar Cioran și Eliade au făcut, cândva, profesiune de credință naționalistă.

Din pricină că era un „transfug“ și mai ales pentru că scria, de acolo din Spania și din America unde se afla, „grozăvii“ anticomuniste și antisovietice (cum sunt cele din multele-i „rapsodii“ (*dacă, valahă, iberică)* ori din *Între Volga și Mississippi* (1956), despre Aron Cotruș — ce se cade a fi alăturat grupului *Gândirii* —) nu s-a vorbit absolut deloc în istoriografia și critica noastră literară până pe la finele deceniului 8, până la Ov. S. Crohmălniceanu, Ovidiu Cotruș, Ion Dodu Bălan. Și atunci, însă, cu mare grijă, „grozăviile“ de care aminteam fiind ocolite abil, cu îngăduința, firește, a cenzurii. Totuși nimic din ceea ce Aron Cotruș a scris în deceniul al șaselea, pe când se afla în Spania și America, nu putea fi comentat, oricât de „esopic“ ar fi fost discursul critic în care ne specializasem, ca vai de noi. (Dealtfel, poezia lui Cotruș este atât de *directă* și atât de *răspicată* — și cea de dinainte și cea de după exil — încât nu se pretează mai deloc la nenorocitul limbaj esopic). Necum să fi fost citate versuri precum acestea:

Sub biciul roșu, răstit și neghiob,
pe care mulțimile a răbda nu-l mai pot,
trupul e-al ciocanului și-al secerei rob,
iar gândul — netrebnic robot.
Lumea se calcă-n picioare, se-ndeasă,
la șchioapa și putreda veacului masă...
Vatra, năprasnic în două se despică,
între mamă și între fiică...
Beat de roșă votcă, fiul încruntat e gata
să-și înhațe și să-și gâtuie tata...
În văzul și în râsul tuturora,
fratele își dezgolește sora...

....

Neamul meu, ce este și nu mai este,
în calda-i cenușă, ca-n Carpați de poveste,
cu uitătură aprinsă și dreaptă,
așteaptă, așteaptă,
ca din veacuri, întruna,
cu mâna pe plug și pe pușcă furtuna,
sălbaticii cai din nou să-i adape
în ale Prutului și-ale Nistrului ape...

(Din poemul *Între Volga și-ntre Mississippi*, 1956)

Iată, deci, versurile unui... tribun, revărsare retorică impetuoasă, strigăt tumultuos, mânie patriotică ş.a., venite din partea unui exilat român ce crede nimerit a se exprima cu grandilocvenţa whitmaniană. Spre deosebire însă de marele american, la disperatul, furibundul Cotruş nu mai interesează aşa de mult modul *cum* spune ceea ce are de spus. La Cotruş, mai întotdeauna, *ce* are de spus trece înaintea lui *cum*. Poetul adevărat este însă de faţă, pentru că nu-i aflăm nici o umbră de impostură. Creşte din cuvinte şi din fraza aluvionară asemeni unui arbore uriaş care la început sperie, prin chiar urieşenia lui, sfârşind totuşi prin provocarea saţietăţii în cititor.

Mai toţi comentatorii, relativ puţini, au pus în relaţie poezia lui Aron Cotruş cu expresionismul german, mai insistent Ovidiu Cotruş, nepotul poetului, care îl apropie şi de Lucian Blaga, nu cu perfectă îndreptăţire, întemeindu-se pe un citat scos din *Hronicul şi cântecul vârstelor* (v. vol. *Meditaţii critice*, unde se reproduce un articol publicat în revista *Orizont* pe 1966, volum apărut la Ed. Minerva în 1983). Împrietenindu-se — Cotruş era cu 4 ani mai în vârstă decât Blaga — pe când erau elevi (Cotruş se pregătea să-şi treacă bacalaureatul) la liceul „Şaguna“ din Braşov, cei doi viitori poeţi (Cotruş publicase câte ceva) citeau împreună pe Arno Holz, pe Liliencron şi alţii, „încercând să descifreze orientările viitoare ale poeziei germane“. Însă expresionismul, cât este, la cei doi poeţi ardeleni, ne apare net diferit, în funcţie de temperamentul fiecăruia dintre ei, am zice, prin referire specială la Blaga, şi de cultură. Este cât se poate de interesantă comparaţia dintre ei, în perspectiva cu deosebire a istoriei literare. Blaga practică, aşa zicând — poate şi sub impresia lui Nichifor Crainic — un expresionism mai spiritualizat şi mai profund, mai larg cuprinzător totodată, cu toate că nu deloc ortodox, vizibil mai cu seamă în poeziile de la început, în *Poemele luminii*, şi nu în toate bucăţile. În timp ce Cotruş şi-a făcut o metodă (nu deloc pândită de manierism, chiar paradoxal, de monotonie) din violenţa şi retorica tunătoare, barocă prin atâta frazeologie — cu determinări parcă înlănţuite la infinit, gâfâitoare, incontinente — fascinat de forţele subterane ale etniei, strigând în gura mare, *profetic* (pe urmele lui Goga), durerea neamului său. În dreaptă descendenţă a iluminiştilor celor vechi, ardeleni, Aron Cotruş ia metoda expresionistă, dar şi whitmaniană, cum arătam, şi o pune în serviciul neamului său, al poporului celui mare, al plugarului, al minerilor, al tuturor obijduiţilor (comuniştii, de s-ar fi potrivit împrejurările, ar fi încercat să şi-l apropie, ca pe un Maiakovski român: las' că nici Maiakovski n-a sfârşit consecvent în comunismul sovietic, dar l-a slujit cu mare patos la timpul său). Dependenţa de Goga se vede în chiar modul cum versul, la început, în *Poezii* (Orăştie, 1911) şi în *Sărbătoarea morţii* (Arad, 1915), este oarecum mai disciplinat, mai ordonat în strofe şi rime, cu păstrarea tonului mesianic în sensul cântării durerii, a suferinţelor celor mulţi, ţăranii care duc pe umerii lor greul războiului:

Întruna crește-ngrozitoarea larmă,
Iar tunurile groaznice s-aud,
Aproape-aproape,-ntruna mai aproape
Și larma vine ca pe roșii ape,
Pornită din plămâna infernală,
A tunurilor grele ce s-aud,
Venind în marșul lor de sânge ud.

Țărani îmbătrâniți fără de vreme,
Cu ochi ca niște plăci de întuneric,
Aleargă cu obrazul cadaveric...
Ei vin și trec cu fețele de ceară,
Zdrobiți de nedreptatea milenară...
Ei vin și trec, își duc copiii lor,
Tot ce le lasă focu-ucigător...
Copiii triști sunt tot ce le rămâne
....
Iar tunurile durduie din greu,
Lăsând pe cele drumuri lăcrămând,
Un biet popor zdrențos, murdar, flămând...

Violența egocentrică, frazarea dezlănțuită în propoziții subordonate parantetic pe parcursul unei respirații ample a bardului, vine mai întâi în culegerea *Neguri albe*, peste doi ani. Apropierea de Blaga este acum mai limpede, la mijloc fiind dezlănțuirea dionisiacă:

O, cum aș vrea,
Cu lăcomia oarbă, cu privirea mea,
Să te înmoi,
Să te înfrâng,
Să te-ngenunchi
Și aspru-nlățuindu-ți nepătrunsul trunchi,
Sub sărutări ce-aprind și-ngheață,
Cu pofta mea nebună și semeață,
Cu dinții mei de tigru,
Eu sânii să ți-i sfâșii,
Din inimă secretele să-ți smulg,
Viață!

În același sens, prin dezlănțuire hipertrofică a eului liric, mesianic, este și strigătul poetului, soldat și prizonier în Alpi, prin 1920, în poema patriotică *România*, fierbinte pledoarie pentru Marea Unire:

O, neam al meu,
Ajunge-voi eu ziua,
De a vedea eroica-ți armată
Străbătând din nou,
Vijelios, spre Turda și Alba Iulia,
Ori voi pieri aicea-n Alpii blestemați,

Cu numele-ți pe buze?...
O, neam al meu,
Mai fâlfâi-vor vreodată oare
Acvilele-ți pe veci biruitoare,
Pe Mureș și pe Crișuri, și pe Olt?

Poezie lozincardă, se poate zice. E adevărat. Însă ea impresionează prin directitate, prin franchețā, dacă ne gândim la momentul când a fost scrisă, prin, am putea spune, ocolirea sistematică a metaforei. Aceasta pentru că, să ne aducem aminte, în 1920, intelectualii români de pe ambele versante ale Carpaților, vibrau la unison, vibrau sincer, natural, de la Aron Cotruș până, fie și la Camil Petrescu. Iată un lucru ceva mai greu de înțeles azi.

Manierismul, căci există un manierism al lui Cotruș, izvorât din chiar expresionismul său baroc, teatral oarecum în cele din urmă, din pricina repetițiilor, se vede din prima bucată a culegerii *Versuri* (1925):

De m-aș fi născut, Naturo, după voia mea,
pe măsura visurilor mele fără de hotare,
aș crește poate peste timp
ca peste-abis un brad de-a pururi verde.

Ca munții de puternic, aș trăi cât ei!...

N-aș mai vedea:
În dosul zâmbetului: rânjetul
În dosul cărnii fragede: scheletul
Și-n dosul biruinței omului: zădărnicia.

Prea multe abstracțiuni, prea insistente declarații ergotante. Ca și în *Nebunul* din ciclul *Sub flamuri vrăjmașe,* în același volum, *Versuri* (1925):

În pieptul meu se zbat puteri de uriaș
cum nicicând n-au fost într-altul...
și tari cum e bazaltul
sunt mușchii supți pe brațu-mi ucigaș...

Violența și profetismul patriotic ating una din culmile lor în culegerea *Mâine* (1928), odată cu înăsprirea tonului social-militant:

Ai noștri sunt acești munți
pietroși, mănoși, cărunți,
căci noi ne-am cățărat pe ei spre cer,
noi le-am deschis adâncurile de aur și de fier
și-am suferit prin ei pe ploi și ger...
noi le-am spintecat uriașele pântece,
noi le-am proslăvit frumusețile-n cântece.

Poetul cântă „strămoșescul pământ“ și pentru frumusețea roadelor muncii industriale chiar, dând semne ale apropierii de proletariat:

Reșițe noi cu coșuri pân' la cer
vreau să proslăvesc
în cald, înflorit grai românesc,
în versuri de-oțel și de fier...
Reșițe cari vor plămădi în pântecele lor enorme
mașini pentru toate biruințele,
scări pentru toate cerurile...

Firește este cântat țăranul Pătru Opincă, talpa cea mai de jos a neamului:

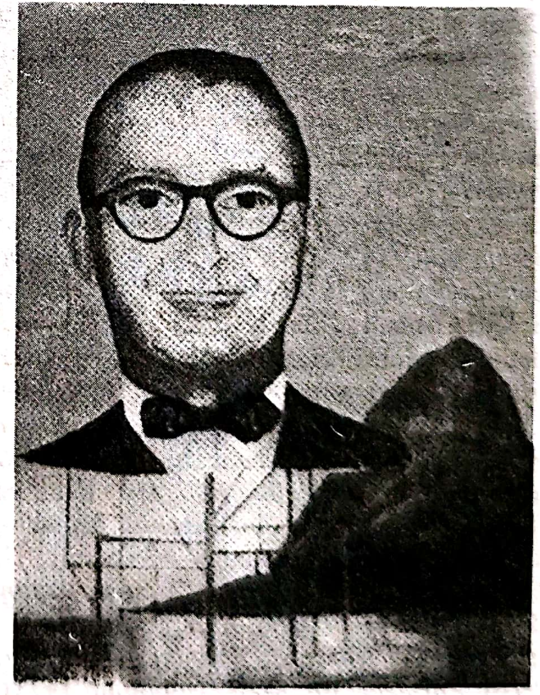
Io,
Pătru Opincă,
țăran fără țarină,
plugar fără plug,
ciurdar fără o vită
îmi duc viața necăjită
fără strâmbătăți și vicleșug
și brușul de mucedă pită
mi-l plătesc cu sânge din belșug...

Io,
Pătru Opincă,
ce-ntr-atâtea moșii n-am doar o șirincă,
înfrunt strâmbele legi și năpasta,
și-n răzmerița ce-n minte crește
sudui vârtos, mocănește,
și scuip pe toată rânduiala asta!...

În aceleași accente dure, fără variațiuni esențiale, sunt cântați și Ion și Tudor Săcure („țăran pietros cu pași voinici,/ ce drag mi-ai fost și drag îmi ești, —/ pentru tine, pentr-ai tăi arar au curs pe-aici,/ prin vreme, râuri de cerneli cerești...“; „sunt Tudor Săcure/ cel cu inima ca o ciuntă pădure/ pustiită de foc,/ de foc și nenoroc“), Ion Roată („Io,/ Ion Roată,/ unul din pietroasa, aspra gloată“), Horia („uriaș domn,/.../ tu,/ munte,/ al vrerilor noastre celor mai crunte/ Horia?!“) și Eminescu („Dante valah, Măria Ta/.../ stăpân/ păgân/ pe-un grai năzdrăvan,/ învolburat împărat/ ce ne-a lăsat/ cu limbă de moarte,/ închise, în grabă-ntr-o carte:/ hrisoave cu grele peceți/ și-o țară, s-o zidim, prin veac, îndrăzneți,/ ca pentru mii și mii de vieți...“), din nou minerii, valahii din veac și dacii, în lungi poeme hohotitoare și în rapsodii, dominate suveran de vocea tunătoare a poetului și devenite, astfel, monotone. Cum am mai spus, comparația cu Blaga — de care se deosebește tot mai mult cu trecerea anilor — este edificatoare. Abia acum, de la această distanță în timp, ne dăm seama cât de solid este suportul filosofiei lui Blaga (cărțile din trilogii) pentru poezia lui Lucian Blaga, ceva similar lipsindu-i lui Cotruș. Beniuc (mai tânăr decât el cu 16 ani), cu „cântecele lui de pierzanie“, cu nemiloasa-i „bardă“ și săcurea „cu buza subțirică“ (debutând în volum la 1938), se simte venind din urmă, tot un ardelean aprig, mesianic de asemeni, strigându-și țărănia, invocând și el pe

Horea și pe Eminescu. Istoria a voit însă ca Beniuc să cârmească spre stânga (pe lângă multe alte limbi, șapte la număr, mai știa „și rusește“), s-ajungă a ridica în slavă pe Lenin (care, printre atâtea altele, în *Peste prăpăstiile de potrivnicie*, poemul din 1938 al lui Cotruș, e văzut cu „pumnul... crâncen închis“, „roșu, pe cer“, „smulgând sângerândă-ascultare/ din munte/ în munte,/ de la Putna la Mare,/ din Maramureș la Dunăre...“ etc.), pe Marx, tare de tot pe Stalin, dar și pe Dej și pe Ana Pauker, până în cele din urmă pe însuși „marele cârmaci“, Ceaușescu, pe care mai dăunăzi îl băgarăm în mormânt. Unul viețuia în Iberia și în America, celălalt rămânea aici, scria romanul de tristă memorie *Pe munche de cuțit*, în care își bătea joc de Lucian Blaga. Avea voie (avea poate chiar ordin) să o facă. Cine răspunde de toate acestea, de grotescul istoriei românilor? Noi înșine, trebuie să fie, în absolut, răspunsul! Am avut poeții, am avut conducătorii pe care i-am meritat, pe care ni i-a hărăzit Destinul, aici, la Porțile Orientului, în țara noastră plină de umor.

ȘTEFAN BACIU[1]



Lăsând la o parte cazurile de necesitate expresă (de obicei impusă de împrejurări politice), între români ardelenii sunt cei cuprinși mai lesne de „dorul de ducă“ — și lucrul se explică până la un punct — dar tot ei, ardelenii, odată plecați pe meleaguri străine (de regulă în America) sunt și cei care, în diferite chipuri, își manifestă „dorul de casă“. Nu este o întâmplare deci că tocmai ardelenii se constituie în comunități românești de oarecare coeziune, în S.U.A., în timp ce alți români din așa numita noastră „diasporă“ dau mai curând semne de discordie între dânșii. Brașoveanul Ștefan Baciu este un Cioran mai blajin și un Cotruș mai temperat. Era fiul unui profesor de germană și latină, român, și al unei săsoaice, după toate probabilitățile, cu studii temeinice în domeniul limbilor străine, poet foarte abundent și precoce, gravitând în jurul „avangardiștilor“ și gândiriștilor târzii, conștient de pierderea cauzei, în 1946, când era numit atașat de presă la Berna și când lua hotărârea de a nu se mai întoarce în patrie. Plecarea la Berna îi fusese facilitată — într-un moment în care sinistra Cortină de Fier începuse a se lăsa — de socialiștii lui Titel Petrescu (Șerban Voinea, Ion Pas și alții) a căror politică ziaristul tocmai o îmbrățișase, cu puțin timp înainte de „înghițirea“ lor de către comuniștii lui Dej și Ana Pauker.

---

[1] ȘTEFAN AUREL BACIU s-a născut la Brașov, în 29 oct. 1918 și a murit la Honolulu (Hawaii, Ș.U.A.) în 7 ian. 1993. A urmat clasele primare la Școala săsească și la Școala „Andrei Mureșianu“ la Brașov, absolvind, tot acolo, și Liceul „Andrei Șaguna“, unde avu printre profesori pe E. M. Cioran (filosofie), Octav Șuluțiu (franceză), Daniel Ganea (română) și pe tatăl său, Ioan Baciu (germană). Între 1937-1941 urmează Facultatea de drept din București, având

În multele-i volume și plachete de versuri publicate în țară și peste hotare, Ștefan Baciu nu este nici „avangardist“ (am pus, anume, cuvântul între ghilimele) nici gândirist. Foarte meșter, talentat versificator, la curent cu absolut tot ce se publica, la noi și în străinătate, el este un... eclectic, cu ecouri de peste tot, din Arghezi, din Pillat (respectiv Francis Jammes), din Bacovia, din Trakl (din care și traduce), Rilke etc., mai apoi din sud și nord-americani. Cu toate că, din anii liceului chiar, se declara și ținea cu orice preț să fie „modernist“ (și încă dintre cei de ultimă oră, „avangardist“ — își făcuse foarte multe relații printre ei, moderniștii avangardiști, în țară și peste hotare) *Poemele poetului tânăr* (1935)

---

printre colegi pe Alexandru Paleologu și Traian Lalescu. Debuta cu poezii traduse în germană, în revista săsească-brașoveană *Klingsor*, în martie 1933. Volum de debut: *Poemele poetului tânăr* (1935), la 17 ani, primind Premiul Scriitorilor tineri al Fundației pentru Literatură și Artă Regele Carol al II-lea (în comisia de premiere: Mircea Vulcănescu, Tudor Vianu, Mircea Eliade, Perpessicius, Mihail Sebastian, Al. Rosetti etc.). Între 1933-1946 colabora la o mulțime de reviste literare: *Start* și *Stilet* — fondate de el — *Brașovul literar*, *Abecedar*, *Manifest*, *Cuvântul liber*, *Pagini literare*, *Viața literară*, *Glasul Bucovinei*, *Gând românesc*, *Universul literar*, *Gândirea* etc. etc., publicând, paralel, numeroase culegeri de versuri: *Micul dor* (1937), *Căutătorul de comori* (1939), *Cetatea lui Bucur* (1940), *Muzica sferelor* (1943), *Cântecul mulțimii* (1944), *Caiet de vacanță* (1945), *Poemele poetului pribeag* (1963), *Ukulele* (1967), *Poemele poetului Ștefan Baciu* (1972), *Neîmpliniri* (1976), *Poemele poetului singur* (1980) și altele. Ultimul volum publicat în țară, la R. Vâlcea, a fost *Caetul de vacanță* din 1945. Restul apărură în străinătate, în Spania, Brazilia, Mexic, Honolulu, cele mai multe în țări din America Latină. Din 1946, când deținuse pentru scurt timp un post de atașat de presă la ambasada română din Berna, poetul a trăit peste hotare, între 1949-1962 la Rio de Janeiro — cu numeroase sejururi în zona Americii Centrale și în Caraibe, Argentina, Nicaragua, San Salvador, Honduras, Venezuela, Costa Rica, Panama, Guatemala, Mexic, Santo Domingo, Haiti etc., fiind și redactor al paginii internaționale a ziarului *Tribuna de Impresa*, din Rio de Janeiro. În 1962 este invitat la Universitatea din Seatle (S.U.A.) ca profesor de literatură hispano-americană, din 1964 predând aceeași disciplină la Universitatea din Honolulu — Hawaii (U.S.A.). Și-a trecut doctoratul în litere în 1970, la Universitatea din Strasbourg, cu teza: *Sentimentul morții în opera lui Eugène Ionesco* (alte studii de specialitate: *Houla Macoumba Horà* (Editions Saint Germain de Près, 1973); *Charles d Orléans et Ronsard — poètes d' avangarde* (Editions La Grisière, Saint Germain-de-Près, 1976; *Farmece*, Ed. Mele, Honolulu, 1973). În ianuarie 1990 a fost făcut membru de onoare al Uniunii Scriitorilor din România.

BIBL.: *Poemele poetului singur*, Editura Eminescu, 1993. În *Nota bibliografică* de la sfârșitul acestui volum sunt date absolut toate referințele privitoare la opera lui Ștefan Baciu: toate volumele de versuri și alt fel de scrieri, în ordine cronologică, cu menționarea locului și anul apariției, precum și principalele mențiuni critice despre ele. Ceea ce ne dispensează de a le mai repeta și noi aici.

sunt limpezi și cuminți, ca și cele din *Poeme de dragoste* (1936), din care cităm aceste stihuri cu totul onorabile, de un senzualism rafinat, n-ai crede că aparțin unui tânăr de numai 17-18 ani:

> Sunt piersici moi în carnea ta, și sunt banane,
> Când între perne, noaptea, somn ești și parfum.
> Sunt lacuri mari în ochii tăi — și stepe mexicane,
> Când cerul cade-n pat, albastru scrum.

Arghezi se presimte în *Înger căzut* (culegerea *Micul dor*, 1937):

> Sunt singur, doar cu mine împreună
> De-atâtea ori în viață, ca și azi,
> M-am amăgit c-un corn de lună
> Și m-am oprit din zbaterea nebună
> Șoptindu-mi: frunte să nu cazi!

Ca și Bacovia, în *Ecou de toamnă*, spre exemplu, în același volum:

> Și totuși pentru lumea aceasta amară,
> Nici o amară cafea nu-i plătită-ndeajuns.
> Cu lemnele-n sobă cocorii plecară
> Bolnava mea umbră destul m-ai ascuns...
> Agonizează Octombrie. Și-i totuși devreme
> Cravata la gât s-ar zice că-i ștreang.
> Bat clopote-n târgul cu-atâtea ambiții boeme —
> Bang-bang...

Ion Pillat, de asemeni:

> Călare trece toamna în vie pe un nuc
> Și fâlfâie în zare fâșii din bluza ruptă
> Și saci cu coapte grâne se macină prin mori
> Din munte vin ciobanii în jos prin porumbiști
> Și fluturii își lasă aripile pe flori.
>
> *(Toamnă)*

Baladescul bürgerian, anticipând pe Radu Stanca (prin aceleași surse germane, romantice și neoromantice-expresioniste) îi inspiră evocarea umbrelor prietenilor boemei de altădată, cu imagini de Totentanz, de unde și ritmul:

> Îi văd și-i aud: în taină pășesc
> Marin, Cantonieru și Vaida
> Pe boltă fug stele și besnele cresc
> Ca ziduri în suflet, cicloane vuiesc
> Și ei îmi șoptesc numai: Haida!
>
> La masă, pe scaune, ce straniu congres
> De negre și lungi lavaliere
> O hârcă rânjește lugubru și des
> Femururi zdrobite se leagă, se țes
> Vuind ca o orgă-n tăcere.
>
> *(Balada umbrelor)*

(Numele proprii din cel de al doilea vers din întâia strofă sunt ale lui Aurel Marin, Niculaie Cantonieru și George Vaida, morți pe frontul de Est, poeți și prieteni apropiați din vremea boemei bucureștene a lui Ștefan Baciu, pomeniți și în memoriile sale).

Din nou Arghezi, apoi și Nichifor Crainic (căruia îi fusese, la *Gândirea*, timp de doi ani, secretar de redacție), se văd „reluați“ în poeme proprii din volumul *Căutătorul de comori*, apărut la Editura Fundațiilor Regale în 1939, precum: *Spovedanie, Psalm de supunere, Cântec de laudă, Nimicnicie, Rugăciune.* Iată o strofă din ultima compunere amintită aici:

Întinde-Te pe trupul meu: fii-mi haină,
Înfășură-Te peste deget: fii-mi inel,
Grăiește-n mine: mare taină,
Cu sunet lung și grav de violoncel.

Un sonet — de ar fi să-i căutăm lui Ștefan Baciu, eclecticul și meșteșugarul, cel puțin înainte de a emigra, o profesiune de credință, - ni-l arată ca un neoparnasian, cum erau mulți în epocă, dar și mai încoace, printre „evazioniștii“ de după 1960:

Din abstracțiunea formelor exacte
Călit cuvântul iese din tipare
Ca un cristal filtrând un strop de soare
Concretizat în spațiile intacte

Dar vidul formei reci și tutelare
—Când armonia cade-n cataracte —
Redă cuprinsul sferelor abstracte
Și-nsuflețește slova vorbitoare.

Și-așa cum visul se-ncărnează-n noapte
Silabele prind iar contur cu-ncetul.
Silabe spuse-n strigăt, spuse-n șoapte,

Se suprapun în straturi aeriene
Se contopesc în unde hertziene
Remodelând poetul și sonetul.

(*Altă artă poetică*, vol. *Analiza cuvântului dor*)

Dacă însă poetul nu ar fi emigrat, în 1946, făcând apoi o prodigioasă carieră de jurnalist, la Rio de Janeiro, călătorind în toate țările din America de Sud, în Mexic, în Caraibe, practicând profesoratul, în S.U.A. ca specialist în limbile și literaturile hispano-americane, la Universitățile din Seattle și Honolulu (Hawaii), scriind *românește* (sau și românește, mai ales românește în tot timpul vieții sale, Ștefan Baciu rămânea un poet numai de al doilea, sau și de al treilea, raft, cum se spune, printre atâția mari contemporani). La mijloc mai vine și înrădăcinata noastră prejudecată (vestitul nostru complex de inferioritate) cum că mai toți intelectualii emigrați, „realizați“ cât de cât în Occidentul atât de... râvnit, devin oricum mari. Ceea de nu ar trebui să modifice judecățile de valoare, cum atât de des se întâmplă.

Există totuși în poezia scrisă de Ștefan Baciu în exil (sau în emigrație: nu mai stăm să facem deosebire) un lirism al mirării și extazului în fața peisajelor exotice, al „dorului de ducă“ și al complementului acestuia, al „dorului de casă“. Tehnica așternerii pe hârtie a versurilor este mai apropiată acum de moderniștii spre care își îndrepta atenția încă din adolescență, ca în poemele cu notații multicolore ale lui Ilarie Voronca, bunăoară:

Aeroporturi mărunte pierdute în Centro-America
verzi tobogane întinse ca frunze la soare
batiste sus pe terasă, porumbei fără aripi,
cor de copii, voci care vin și se duc.
Miros de cafea de cum cobori din avion
te-nvăluie ca o manta nevăzută, fierbinte.
Sfinți de pânză, păpuși de lemn colorat,
orhidee, coșuri cu flori, hamali somnoroși
....
Aeroporturi mărunte pierdute în Centro-America
bate vântul prin voi ca printr-o carte
fără un deget stăpân, gata să o răsfoiască.
Imagini care vin și se duc, din Costa Rica
până departe, spre nord, în Guantemala.
(DC-7)

Peste aceste case multicolore
în zbor razant a trecut Saint-Exupery
Și străzile acestea prăfuite
calcă, spre seară, un Bacovia tropical
(Margine de oraș în Guatemala)

Veniți, aduceri aminte, sunt prizonierul vostru
Așezați-mă pe covorul fermecat al iluziilor
Și spuneți, pentru o clipă măcar, că de-aici
De lângă bananierii țării Amazonului
Nu sunt decât două stații de tren
Până la cireșii din Râmnicul Vâlcea.
(Analiza cuvântului dor)

Au sosit cu câteva boarfe în port din Europa.
O bluză din Viena, un pantalon din Paris,
Un fular din Londra, îmbibat de ceață,
Doi dolari — și vorbeau românește.
(Emigranți)

Cosmopolit (din aceeași culegere, *Poemele poetului pribeag* — publicată în Mexico, 1963 — subciclul *Vântură-lume)*, este o autobiografie concentrată și un... autoportret:

Viața mea, un atlas de geografie,
a început la Brașov, când împreună cu Mihail Chirnoagă
și M. Blecher măsuram Tâmpa cu numai un singur vers;
apoi dintr-odată torente de orașe în care am cetit
am scris și-am iubit:
București, București, unde ești?
plute, la vale, pe Olt, la Râmnicul Vâlcea,
focuri de armă în gara Budapesta

……………………………………………

întâile banane de import mâncate la Buchs
întâii palmieri văzuți la Lugano, înmulțiți la nesfârșit la Rio de Janeiro
mușcate năpădind zidurile din Lima

……………………………………………………

Costa Rica, asemeni unei grădini purtate în buzunarul unde înflorește batista
cafea neagră bătută în aeroportul din El Salvador
unde zei mici
de lemn priveau peste călători cu ochi de eternitate.
La Cuzco am simțit cum cerul apasă pe piept
și cum norii pot fi de piatră
în timp ce pietrele de la Macchupicchu pluteau ca nori peste secol etc. etc.

O altă mostră de reportaj și rememorare lirică, poemul *Școala primară „Andrei Mureșianu"*, datat „Honolulu, Arhipelagul Sandwich, I, XII. 1975", concentrează pagini din prozele-amintiri publicate sub titlul *Praful de pe tobă* (Editura Eminescu, 1995): Dacă pe plaja din Waukiki am sfredelit o gaură prin globul terestru, „am ieșit exact în fața școlii primare mixte „Andrei Mureșianu"/ unde am însăilat primele litere românești/ după ce învățasem alfabetul gotic cu Fraulein Teutsch lângă Poarta Ecaterinei", în Brașovul copilăriei. Am fi în apropierea locului unde se afla catedra lui „domnu' Mateescu", am regăsi privirea și glasul lui „domnu' director Ionescu" — privire și glas „de plutonier major" — pe Țața Vița, trocărița din Șchei, care vindea caramele Stollwerk și cornuri, pe colegii din clasele a III-a și a IV-a, pe Adina Gilotreanu, pe Mia Moga, pe Georgeta Popescu, cu șorțurile lor negre și funde albastre, pe Ciofu Savel, pe prietenul Lică, pe Alexandru Safirescu, pe Runceanu Romulus, pe Milu Dan, cu care hoinăream pe Strada Vămii și pe toți ceilalți, cu atât mai clari în memorie cu cât la ora aceasta „plouă peste Pacific", cu atât mai vii în amintire (odată cu colegii și profesorii de la Facultatea de Drept din București), tocmai pentru că de atunci „Au trecut peste patruzeci de ani/ a trecut al II-lea război mondial/ după München și Yalta/ după Churchill, Roosvelt și Stalin", acestuia din urmă Brașovul copilăriei — „ras de pe hartă" și în „doliu nevăzut" — purtându-i o vreme numele: „Orașul Stalin, fost Brașov/ strada Dr. Parhon, fostă Baiculescu/ Republica Populară Română, fostă România". Curgea sânge din condeiul pribeagului, amestecat cu lacrimi, când o scria pe plicuri, la Copacabana, în Rio de Janeiro.

Înzestrat cu o memorie de excepție, bine conservată până la aproape 80 de ani, cu un harnic condei, exersat încă de pe băncile liceului, cu talent îndestul și o cultură de excepție, era de așteptat ca poetul și publicistul, călătorind și rezidând jumătate din viața sa în mai multe țări și orașe din jumătatea vestică a globului pământesc, să scrie memorii. A scris memorii și în portugheză, și în spaniolă (*Bucareste-Estacao Norte, Lavardio 98 (1949-1962, Los muertos no toman café*, toate trei cărți publicate la Rio de Janeiro, respectiv în 1959, 1961, 1982) și în română (*Aron Cotruș: Omul și Poetul*, München, 1964: *Franc tiror cu termen redus*, Honolulu, 1973; *Microportrete*, Ibid. 1984 și *Praful de pe tobă: Memorii 1918-1946*, Ibid., 1980, cu o a doua ediție la Ed. Eminescu, București, 1995). Ultima carte din cele înșirate în paranteza de mai sus, cu un titlu oarecum cinic, este și cea mai prețioasă din toate.

Ea explică opera poetului — ieșită din o extraordinară memorie lirică, cu evocări nostalgice coborâtoare la cele mai, aparent, neînsemnate amănunte, a Brașovului natal și ale Bucureștiului dintre 1937-1946, din „dorul lui de ducă“ în același timp — dar mai cu seamă ele se constituie ca un document prețios de istorie literară și mai în general culturală-politică. Răsar vii, în paginile memorialului, mai ales profesorii de la Facultatea de Drept din București: Istrate Nicescu, George Meitani, G. G. Mironescu, Anibal Teodorescu, Mircea Djuvara, Mihai A. Antonescu, curând viitorul celebru ministru. Dar și colegii: Al. Paleologu, Traian Lalescu, Dan Amebdu Lăzărescu, Dinu Pillat și mulți alții. Ștefan Baciu a participat, ca scriitor foarte productiv, la cea de a doua generație — cea de după Camil Petrescu, Liviu Rebreanu și G. Călinescu — de poeți și prozatori, nerealizați pe deplin, din pricina dictaturilor și a războiului din Est și din Vest, unii murind pe front, alții fugind în Occident (cum însuși a făcut-o), alții „adaptându-se“ regimului comunist, alții înfundând închisorile și lagărele de muncă forțată (despre care memorialistul nu mai știe acum aproape nimic), cei mai mulți înghițiți de neantul pur. Cititorul de azi rămâne impresionat adânc de această boemă (poeți, jurnaliști mărunți, pictori etc., mai toți studenți la Litere și Drept sau ofițeri) care se zbătea să se afirme în vreun fel, scoțând nenumărate publicații efemere, dând târcoale celor „mari“, „consacrații“, bătând trotuarele, Cișmigiul și cafenelele, așteptând mai nimic de la o asemenea carieră, căpătuindu-se, materialicește, care cum putea, ori făcând pur și simplu foamea, ca celebrul Dimitrie Stelaru. Există, în paginile lui Ștefan Baciu, un lirism al „eroismului“ boemei de altădată, distrus pentru totdeauna de totalitarismul comunist, care a făcut din meseria condeiului o sursă de bani, și încă de mulți bani, pentru unii, urâțind totul. Erau mulți de tot, ne dăm seama citind însemnările din *Praful de pe tobă*, acei tineri cvasi-anonimi, către care condeiul lui Ștefan Baciu aruncă (de la Honolulu și după aproape o jumătate de secol) câte un fascicol de lumină. Cine își mai poate aduce aminte, de exemplu, de brașovenii Victor Rath și Mihail Munteanu, de morții pe frontul de Est, „cu arma în mână", Aurel Marin, Niculaie Cantonieru și George Vaida, la urma urmei chiar Mihail Chirnoagă, întors din război fără o mână, de Eugen Titeanu, de George Putneanu, de Horia Tănăsescu, de Petrescu C. Teodor (fiul lui Cezar Petrescu, bizarul coleg de liceu al autorului, la „Andrei Șaguna", sfârșind prin a se sinucide), de Mircea Pavelescu, fratele lui Cincinat, de Silviu Roda, de Popescu-Dorohoi, de Ecaterina Pitiș, de Gallia Faresova, de pictorul Șiclovanu, de... „poeții în uniformă" Gabriel Pamfil, gazetarii de la „Corona", cafeneaua brașoveană, Ștefan Mihail și Silviu Lazăr, Victor Stroie, Sandu Pană, de „Nea" Apostol-Epigramă, Iancu Florian-Mitrofobul, Ion Panait, V. Spiridonică, George Petcu, Gârceag- „Lohăs" etc. etc.? Poate doar prefațatorul cărții aceștia, venerabilul N. Carandino, care își sfârșește prefața sa, intitulată *Dragă prietene Ștefan Baciu*, cu aceste cuvinte: „Îți iubești țara, Ștefan Baciu. Și jertfele pe care le faci pentru ea, sunt pentru această Țară — o mare cinste".

Firește, de o mare importanță, prin ineditul lor, sunt „amănuntele" deosebit de vii, însemnate de memorialist în legătură cu oamenii de care noi înșine știm destule, dar nu totul: Octav Șuluțiu și Tudor Vianu, Nichifor Crainic și Aron Cotruș, Victor Eftimiu și Ion Minulescu, Anișoara Odeanu și E. Lovinescu, Ion Al. George și Ion Chinezu, Radu Gyr, fiul actorului Coco Dumitrescu și autorul lui „Sfântă tinerețe legionară", care, când nu se afla la pușcărie, era trimis în linia întâia, pe front, să moară odată: „A suferit mult, și a suferit fără să facă vreodată caz de aceasta, fără să își ia aere de martir", notează memorialistul. Ba încă, într-un rând, ochii lui bulbucați dindărătul lentilelor groase, nasul cam borcănat, tenul măsliniu, chelia începătoare și părul încârlionțat, era cât pe ce să-l facă să mănânce o bătaie soră cu moartea, de la niște ardeleni (maramureșeni sau moți), legionari picați în capitală și vânători de ovrei, până ce un prieten i-a domolit: „Stați fraților! Ăsta e autorul imnului..." * A rezistat și Gyr, eroic, prigoanei comuniste, nenumăraților ani de închisoare. Nu însă, vai, până la capăt! De la Rio, picându-i în mână o gazetă scoasă pe foaie subțire, intitulată *Glasul Patriei*, Baciu descoperă printre semnăturile lui Nichifor Crainic, Ion Victor Vojen, Radu Budișteanu, Dumitrescu-Borșa, Romulus Dianu, Petre Ghiață (îi cunoscuse pe toți) și pe aceea, culmea!, a lui Radu Gyr, „ridicând osanele regimului socialist, cântând mânăstirea Tismana, Oltul, Cozia, Rarăul, hidrocentralele..." Trăia, „liber" — ca și Nichifor Crainic — autorul „Sfintei tinereți legionare", cam un deceniu și ceva, cât i-a mai fost dat să trăiască, scria la *Glasul Patriei*, alături de Mihai Beniuc și Nina Cassian scria și la *Tribuna României*, ambele „foi" fiind destinate numai „fugarilor" din străinătate. Dar poetul, ca și Nichifor Crainic, devenise un fel de „mort-viu". Nici lui, nici lui Crainic nu li se permisese să-și publice din frumoasele lor poezii, atât de bine cunoscute de contemporanii dintre războaie.

---

* Humor negru: În *Jurnalul* său (Ed. Humanitas, 1996), Mihail Sebastian lasă să se înțeleagă că Radu Gyr ar fi fost evreu la origine (op. cit. p. 304).

Știind toate acestea, *văzându-le* cu ochii lui, de la Rio de Janeiro sau de la Honolulu, scârbit cu detașarea pe care i-o impunea vârsta și distanța în spațiu, Ștefan Baciu va fi închis ochii cumva mai împăcat cu soarta decât Aron Cotruș. Era un temperament mai calm și trăia cu impresia că viața nu l-a jefuit chiar de tot ce avea. Țara însă, cum spunea N. Carandino, și-a iubit-o, cu toate nenorocirile ei, cu toți oamenii ei, chiar cu unii dintre oportuniști, din categoria celor care „n-aveau încotro“:

> Mi-e dor de vremi burghezo-moșierești
> când Pătrășcanu perora prin cafenele
> Și Pătru Groza, provincial, la București,
> la „Athénée Palace“ sorbea netulburat cafele
>
> mi-e dor de-un număr nou din „Proletarul“
> la „Dealul Zorilor“, în colț, pe strada Gării
> când Neagu Negulescu-mi întindea ziarul
>
> Mi-e dor de vremi când stam la Sighișoara
> cu N. D. Cocea, vara, în grădină la taifas
> când la Bușteni Cruceanu își înstruna vioara
> urcând cu V. Demetrius poteca spre Parnas.
>
> *(Dor de țară)*

HORIA STAMATU[1]

Un alt poet al vechiului exil, din generația lui Aron Cotruș, mai exact din aceea a mai tinerilor Ștefan Baciu și Emil Cioran, mult apreciat de acesta din urmă, adăpostit și el în Spania lui Franco, Horia Stamatu, debuta cu volumul *Memnon*, încă de la începutul deceniului al patrulea, lungul poem titular constituindu-se mai curând din notații cu caracter intimist: „Ceas cu articulații moarte/ Într-un sarcofag de abanos/ Luna pendul dintr-o parte/ Într-alta întoarce timpul pe dos/.../ Ceas cu articulații moarte/ Ore păsări arse de lut/ Izbind cuie oarbe fără toarte/ În inima somnului mut". Sau, pe aceeași temă a scurgerii timpului: „Dimineața nici veselă nici tristă/ Niciodată nu întârzie/ Zebră tatuată ca o baletistă/ Prin cercul ei de hârtie/ Zebră tatuată cuminte/ Se așează lângă pat// Cine să-mi alinte/ Patul ca o zebră tatuat?/ Aurora" (*Perpetuum mobile*). Însă, simpatizant legionar fiind (ca mulți din generația sa, Cioran și Eliade printre ei), în același volum introducea și Acatistul Moța-Marin (tipărit mai înainte în *Ideea europeană*):

---

[1] HORIA STAMATU (de fapt Stamatopol) s-a născut în București, la 9 sept. 1912, și-a încheiat studiile liceale în 1930 și pe cele universitare în 1934, cu o licență în filosofie, urmând doi ani și Facultatea de drept din Capitală. A debutat cu poezii în 1932, la revista redactată de Sandu Tudor, *Floarea de foc*. A mai colaborat la *Ideea europeană*, *Azi*, *Familia*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Vremea* ș.a., fiind și redactor la *Bunavestire*. A semnat și cu pseudonimele „Ion Vasile“ și „Loghion“. La instaurarea comunismului a emigrat în Occident, la mijloc fiind relațiile lui cu mișcările politice de dreapta, cum reiese foarte clar și din ce a scris. Volumele de versuri i-au apărut în următoarea ordine: *Memnon*, Editura Fundațiilor Regale, 1934; *Recitativ*, Madrid, 1963; *Punta Europa*, Madrid, 1969; *Twist*, Madrid, 1968 — toate în Colecția „Destin“, condusă de George Uscătescu — *Kairos*, Madrid, 1974, Colecția „Inorogul“; *Imperiul*, Editura „Ion Cușa“, Paris, 1981. A mai publicat eseul *Ion Budai-Deleanu — Poet și gânditor al vremurilor noi*

> Slavă fiilor tăi prigonite Iisuse
> Slavă soldaților Tăi
> Ion și Vasile
> Smulși dintre viețile noastre întristate
> De o nemaiauzită chemare
> De urgia dragostei Tale
> De vitejeasca lor mărturie.
>
> Noi, căror soarta nu ne-a dat
> Atât de fericită moarte
> Noi, trestiile plecate de toate vânturile,
> Noi, tărâm risipit de treceri
> Noi, lutul frământat de diavoli...

Și tot acolo mai dăm și peste o *Închinare Arhanghelului*, pe aceeași temă: „Înainte de ceasul înfricoșatei lupte,/ Adună-te neam/ Pentru slăvirea Arhanghelului!", care Arhanghel nu poate fi altul decât Mihail, ocrotitorul Legiunii. Devreme ce micul volum se încheie cu un *Hronic și pomenire veșnică generalului Gheorghe Cantacuzino, solie lui Christos și cavaler al neamului:* „Nu plângem:/ Urât-ai lacrimile!/ Tu n-ai știut ce-i moartea;/ Și nici nu te-ai temut/ De pierderea vultanilor/ Fii gata pentru biruință/ Șarpele mai trăiește/ Și nu te crede învins, Generale/ Mii tăișuri de tine ascuțite/ Sângele răspândi-vor". Abia versurile scrise în exil se lasă înfiorate de poezia autentică, la mijloc fiind jalea înstrăinatului: „Tată, unde ești?/ Și ca tăcerea ta/ va fi tăcerea tăcerilor/ în singurătatea singurătății,/ în străinia străiniei/.../ Pe două tărâmuri suntem,/ cu stelele din stele/ și vremile din vremi/ și veșnicul din veci/ AMIN" (din vol.

(1780-1820), Madrid, 1968, în aceeași colecție „Destin". De aceeași natură sunt și *La Juventud*, Editura „Punta Europa", Madrid, 1960: *Die' Revolution' und die Literatur Mexicos im' 20. Jahrhundert*, Ed. „Herder", Freiburg, 1965 (în volumul colectiv *Problemen des Kulturs-Wandels im 20. Jahrhundert*); *Câteva note asupra gândirii românești* (într-un caet „comemorativ", Madrid, 1959); *Dialoge*, poem în traducere germană de Marianne Stamatu-Reinke, cu note de Paul Miron, la Horst Heiderhoff Verlag, Frankfurt a. M., 1968 și în traducere spaniolă, cu note de Aurel Răuță, Salamanca, 1971; *Hund für alles*, traducere de Chris Junkers, teatru, destinat stagiunilor 1963-1964-1965, la Freiburg in Brisgau.

Recitativ). În volumul *Twist*, un poem având ca motto „I am all for Verkehr without tyranny“ (Ezra Pound, *Canto CX)* arată pe pribeagul răzvrătit împotriva „cârnățarilor“ și a tuturor „călăilor“ frumuseților acestei lumi:

> în vreme ce toți cârnățarii administrațiilor și economiei
> cer pielea halucinaților de luceafăr
> să-și îmbrace cu ea mezelurile standora,
> „les boureaux de charme“ de toate culorile și nuanțele
> cer beregatele oamenilor liberi
> din dragoste filiată pentru „maica massă“
> care se îngrașă, asudă, și roasă de molima unei apatii
> de moarte doarme rău, chinuită de un vis inexplicabil.

Se înțelege în poezia scrisă în exil, Horia Stamatu cântă peisaje spaniole, elvețiene, germane, Aliscante, Aranjuez, Freiburg, Schwartzwald, pe El Greco, Velasquez, Goya, pe San Juan de la Cruz, căruia îi închină o *Romance*, el însuși (în volumul *Punta Europa*, de exemplu) exersându-se mult în poezia religioasă, pe urmele compatriotului său vechi Dosoftei: „La râul Vavilonului ședeam/ și cu amar după Sion plângeam;/ harfele frumos sunătoare/ le-am pus în sălcii plângătoare“ *(Psalmul 136)*. Înstrăinatul poartă cu sine prin Europa povara dulce-amară a memoriei neamului său: „Sus pe plai/ în cer mă spălai/ ziua cu soare/ noaptea cu amare.// Pe limanul ars/ de mare și sare/ valul m-a tras/ cu oftări amare/ Din toate pădurile/ s-aude atât:/ toate gândurile/ mor de urât!// beți de nămeți/ din ceață și ghiață/ Geți cu săgeți/ aduc dimineață“ (*Fabula III*, în vol. *Kairos*). Sau: „Pe-o cărare Dumnezeu/ cu cobiliță-n spate/ îndoit ducea din greu/ coșul zi și coșul noapte/.../ Și urca în veci să fie/ la izvoarele de mit/ un oltean cu pălărie/ și amnarul la chimir“ *(Schimbarea la față)*. Să fi gustat oare Emil Cioran compunerile de acest fel ale prietenului și corespondentului său Horia Stamatu? Iată o întrebare. Dorul de țară îi este și sursa de inspirație a poeziei religioase, ca în lungul poem *Imperiul* — parafrază dezvoltată din *Rugăciunea cea dintâi a românilor* (textul, se știe de la Grigore Ureche și Miron Costin, cu cele mai multe cuvinte de origine latină), *Tatăl Nostru*, care se încheie așa: „adunându-ne Tu mințile/ risipite pe toate cărările/ să le amintim că Împărăția/ este azi cea mai umilă dintre surori/ ea este aceea care se chiamă Nădejdea/ și să ne amintim că Puterea/ este cea mai frumoasă dintre cele trei orfane/ și se chiamă Iubirea/ să ne amintim că Gloria/ este cea mai frumoasă dintre cele trei orfane/ și numele ei este Credința// la Mine s-a chemat/ din începuturi la Voi/ pentru că altfel n-ar fi fost/ nimic la Mine/ dar nu suntem noi/ nici eu nici voi/ și nici de-o fire ființă/ sau ce-ar mai fi zis/ ci este NĂDEJDEA în tot ce nu e/ IUBIREA de tot ce vrea să fie/ CREDINȚA cu tot ce e.“ Simpatice sunt, desigur, în același sens, eseurile-studii de tipul celor intitulate *Mit și ethos în folclorul românesc* sau *Humorul negru și absurdul în literatura* *cultă și populară*, proiectate de poet (V. Indicații bibliografice de la finele volumului *Kairos*). În Ion Budai-Deleanu (v. studiu amintit mai sus, în notă) Horia Stamatu vedea un frate de exil, iar în *Ţiganiada*, cu mare dreptate, o *Alexandrie* românească. Iată un pasaj caracteristic:

> „Cervantes a fost un exilat al idealului, în sensul înaltei aspirații, nu al vreunui utopic „idealism". Ion Budai Deleanu a fost și el un exilat al idealului. A fugit din țara lui din cauza intrigilor clericale, a murit sărac, necunoscut, fără să-și vadă măcar opera tipărită. Din poemul lui însă vedem că nici credința în Dumnezeu, în lege, în viitorul poporului românesc nu au fost învinse."

VINTILĂ HORIA[1]

Greu de ordonat într-o istorie literară precum aceasta — la mijloc venind caracterul divers, eteroclit al operei, scrisă în cea mai mare parte în limbi străine — ne-am decis totuși a-l așeza pe Vintilă Horia alături de poeții Aron Cotruș, Ștefan Baciu și Horia Stamatu. Nu numai pentru că fac parte din aceeași generație și pentru că au împărtășit cam același destin, ca exilați, ci pentru că au debutat cu poezii, aproximativ în același timp, în românește, și în România. Apoi, dar nu în ultimul loc, mai punem la socoteală faptul că „romanele" lui au un pronunțat caracter poematic și eseistic militant și... nostalgic blagian, mai limpede manifestat decât la un Mircea Eliade, C. Noica, Mircea Vulcănescu, în chip anume („întors"-nihilist) chiar la Emil Cioran... Mai mult decât toți (cu excepția poate a lui Vasile Băncilă, care însă nu a scris... beletristică), Vintilă Horia este un „fan" (cum se zice cu un cuvânt cam nepotrivit în acest context) al lui Lucian Blaga. Aceasta se vede foarte clar într-o prefață la Eonul dogmatic, tradus în franceză (Lucian Blaga, *L' Eon dogmatique*, traduit du roumain par

---

[1] VINTILĂ HORIA (n. 1915, la Segarcea, j. Dolj — m. 4 aprilie 1992, la Madrid) era fiul unui inginer agronom, copilărind și în mediul rural, dar și-a făcut studiile primare, secundare și universitare la București. A debutat cu volumul de versuri *Procesiuni*, în 1936 sau 1937 (Ed. Librăriei Pavel Suru, București), urmat de *Cartea cu duhuri* (1939), *Cartea omului singur* (Col. „Meșterul Manole", 1941, Buc.,), apoi de romanul *Acolo stelele ard* (1942). În anii 1940-1944 este atașat cultural pe lângă legațiile române din Roma și Viena. Luat prizonier și internat în lagărele de la Krummhübel și Maria Pfarr (Germania) este eliberat de trupele engleze în 1945. După o ședere în Italia până în 1948, emigrează în Argentina și funcționează ca profesor de limba și literatura română la Universitatea din Buenos Aires. În 1953 se stabilea la Madrid ca profesor de literatură universală și contemporană la Școala Oficială de Jurnalism, apoi și la Universitatea Complutense tot din capitala Spaniei. Între 1979-1988 funcționează ca profesor de literatură contemporană la Universitatea Catolică din Paris, filiala Madrid. Operele din exil ale lui Vintilă Horia au apărut în următoarea ordine: *Antologia poeților români în exil* (Buenos Aires, 1950), *Rasse und Religion in der Entwicklung der rumänische Literatur* (Ibid., 1950), *A murit un sfânt* (Ibid., 1951), *Presencia del mito* (Madrid, 1956), *Jurnal de copilărie. Poem*

Jessie et Raoul Marin, Mariana et George Dănescu, Editions de l'Age d'Homme, 1988). „Cosmocentrismul“ satului, „satul-idee“, satul „centru al lumii“ nu este rezultatul vreunei megalomanii, ci o filosofie „de tous les jours“, care permite românilor să... „boicoteze istoria“, să ia față de timpul istoric o atitudine care „eludează impacturile catastrofice ale evenimentelor“, să supraviețuiască celor mai grele vicisitudini de-a lungul veacurilor. Este clar pentru toată lumea că filosoful român nu este nici el, ca toți contemporanii săi dealtminteri, deloc străin de influența unor Spengler sau Frobenius. Însă gânditorii germani sunt „criticați“ și amendați de către Blaga, în metafizica pe care o elaborează în jurul conceptului de „cunoașterea luciferică“ pe care o opune „cunoașterii paradiziace“ a lui Aristotel. Plusul adus de gândirea blagiană, originalitatea care îi îndreptățește „eminența în cetatea filosofiei contemporane“ rezidă în „setea de mister“, în tendința de a apăra „misterul metafizic împotriva oricărui raționalism încercat de spiritul uman“, cu deosebire de la iluminism încoace. Relevând o „violentă polaritate“ între cele două moduri de cunoaștere, filosoful român pune în lucru „tehnica Marelui Anonim“ care împiedecă subiectul cunoscător să pătrundă în misterele ultime ale existenței. Este ceea ce el numește „cenzura transcendentă“, având rolul de a face posibilă „tensiunea creației“ ce

---

(Fundația Regală Universitară, Paris, 1958), *Poesia y libertad* (Madrid, 1959), *Dieu est né en exil. Journal d' Ovid a Tomis*. Préface de Daniel Raps (Paris, 1960) — tradus în spaniolă, engleză, germană, în 1991 și în română, la ed. Europa din Craiova), *La rebeldia de los escritores sovieticos* (Madird, 1960), *Les impossibles*, roman, (Paris, 1962), *Giovanni Papini* (Paris, 1962), *Platon, personajele de novele* (Madrid, 1964), *La septième lettre* (Paris, 1964) — roman: *sur les trois voyages de Platon a Syracuse*), *Journal d'un paysan du Danube* (Paris, 1966), *El desperator de la sombra (Novela), Traducion del rumano por Antonio Iglesias Lorena* (Madrid, 1966-1967), *Une femme pour l' Apocalypse* (Paris, 1968), *El hombre de las nieblas* (Barcelona, 1970), *Marta, o la segunda guerra* (Barcelona, 1982, *Un sepulcro en el cielo* (Barcelona, 1987 — roman, tradus în românește de Mihai Cantuniari și Tudora Șandru Olteanu, Editura Eminescu, 1994), *Persécutez Boèce!*, (Editions de L' Age d' Homme, Lausanne — tradus în românește de Ileana Cantuniari, cu titlul *Salvarea de ostrogoti (Prigoniți-l pe Boețiu)*, Ed. Europa, Craiova, 1993); *Le chevalier de la résignation* (Editions du Rocher, Paris — tradus în românește de Ileana Cantuniari, Ed. Europa, Craiova, 1991), *Mai bine mort decât comunist. Gânduri pe marginea unei istorii a viitorului*, Ed. Phoenix, București, 1990, Col. „Meșterul Manole“, *Mai sus de miazănoapte*, (Ed. C. Rom. 1992).

constă, în fond, în a imprima individului o anume tendință „dinamică“ spre propria-i autodepășire, spre atingerea absolutului, niciodată posibilă totuși. Altminteri, pus în posesia adevărului absolut omul ar fi condamnat la o veșnică stare de repetiții stereotipe a mișcărilor intelectului, cu frângerea aderențelor creatoare. O astfel de cunoaștere, absolută, ar fi apoi și un pericol ce ar amenința însăși puterea Marelui Anonim, făcând din om un fel de egal al său, când de fapt îi atribuie cu parcimonie numai fărâme de divinitate. Interpretat așa, cumva deformat până la un punct, dar și tendențios, sistemul filosofic al lui Blaga ar fi după Vintilă Horia mult mai evoluat, superior ultimelor rezultate ale raționalismului pozitivist care a provocat atâtea confuzii în ultimele trei secole. Mai ales în „aproximările“ din domeniul a ceea ce se obișnuiește acum a se numi „științele politice“, marxismul bunăoară, se lasă a se înțelege. Lumea noastră merge prost pentru că ideologii și oamenii politici sunt rămași în urmă față de thonism și de noul spiritualism, confirmat de „fizica particulelor“, de teoriile asupra „antimateriei“ etc. Simplificate, aceste idei pot fi regăsite în eseul intitulat *Mai bine mort decât comunist* (1990), un soi de pamflet, în fond, îndreptat împotriva regimului ceaușist și neocomunismului mai în general. După Horia Vintilă, trebuie să ne întoarcem la Eminescu, care a fost un *conservator*:

> „... nu în înțelesul strict politic al termenului, ci mai ales în acela, mult mai larg, al păstrării, al conservării și al transmiterii unor valori care constituie modalitatea etică de a fi a poporului român, nu diferit de ceea ce Caragiale, contemporan al lui în acest proces de creație și de critică, înlătura prin comicizarea fenomenologică a unor personaje și a unor idei care nu se mai potriveau și cu care nu aveam ce face...“

Toți marii scriitori, în frunte cu Eminescu și Caragiale — arată ideologul politic de la Madrid — trebuie reciti „sub cheie formativă“. Se cere pusă în lucru, prin procesul de învățământ, ce ar trebui supus reformelor urgente „exploatarea metapolitică imediată a lui Pârvan, Hasdeu, Odobescu, Ovid Densusianu, Lucian Blaga, Nae Ionescu, Simion Mehedinți, Nicolae Iorga, Nichifor Crainic, Ion Simionescu, Ion Petrovici, Vasile Băncilă, Mircea Eliade și mulți alții...“ Se cere, în chip cât se poate de... utopic, revalorificată istoria în plan educativ pentru noile generații, acum când s-a observat în fine că „marxismul a distrus totul“:

> „Bătrânețea lui Mircea, ca și bunătatea lui Alexandru, măreția lui Ștefan sau vitejia lui Mihai, temelii de înțelepciune tradițională, întocmai ca în basme, sau, de pildă, adâncirea conceptului de Basarabi, ne-ar face posibilă întoarcerea la viitor.“

În sfârșit, după această tiradă poetică, ni se indică „renașterea“ bisericii, odată cu „reforma învățământului din pod până în pivniță“, tineretul trebuind să ia cunoștință urgent „de noutatea care s-a produs în lume atunci când Max Plank și, mai târziu, Werner Heisenberg sau Wolfgang Pauli, în momentul când anunțau noile legi ale particulelor sau ale atomilor, configurând ceea ce se numește *fizică cuantică* (subl. în textul de origine), puneau bazele unei noi științe și, astfel, o demodau pe cea veche, care dăduse naștere comunismului". Este limpede, pentru autor, că știința secolului XX „a dat peste cap orice fel de elucubrație materialistă, fie ea comunistă, radicală, anarhistă, socialistă și chiar liberală"... „Ion Rațiu are dreptate când susține că trecerea trebuie făcută brusc și total"... „Țăranii trebuie să primească întreg pământul înapoi" etc.

În romanul cu multă tendință, cam idilic și utopic, *Salvarea de ostrogoți (Prigoniți-l pe Boețiu)* titlul cu care a fost tradus în românește — Vintilă Horia imaginează, în câteva linii sumare, viața și opera profesorului și savantului Ștefan Diaconu, fost deținut la Canalul Dunărea-Marea Neagră, eliberat parțial, sfârșindu-și zilele și prețiosu-i manuscris într-o colibă din pustietatea Bărăganului. În vremea studiilor și călătoriilor din tinerețe, cunoscuse, la Paris și la Dornach, personal pe René Guénon și avusese, „într-o noapte, la Copenhaga", plimbându-se împreună de-a lungul unui chei înghețat, un lung dialog cu Niels Bohr. Cărțile lor se aflaù pe o policioară din coliba ermitului din Bărăgan (forțat să-și petreacă acolo ultimii ani de viață de către sbirii comuniști), alături de *Bazele geometriei* de Hilbert, carte tipărită în 1905, de conferințele ținute la Berlin de către Max Plank, în 1899, de lucrările celebrului fizician francez Louis de Broglie, de cele ale lui Werner Heisenberg, Wolfgang Pauli, C. G. Jung, alături și de o Biblie românească, de exemplare din revista *Gândirea* etc. Un alt deținut eliberat parțial de comuniști, de la același Canal și în aceleași condiții (să nu părăsească Bărăganul și să se descurce cum îl va tăia capul în acest perimetru, cu obligația de a se prezenta la miliția raională la fiecare zi întâi a fiecărei luni, pe nume Toma Singuratu, căutându-și un adăpost, îl găsește pe straniul, „romanticul" savant, mort, în scaunul de la masa lui de lucru. Cu ajutorul unei file ultime scrise numai pe jumătate, noul locatar, un intelectual și el, descoperă în vatra colibei, pitit cu mare grijă, un manuscris compact conținând nu altceva, se înțelege, decât „filosofia" lui Vintilă Horia însuși. Noul venit și continuatorul operei celui mort (pe care îl îngroapă cu un minimum de ritual creștinesc) se descură destul de... „poetic" și, am zice, „mioritic", în situația creată: își face, ca un alt Robinson, provizii (cereale, pietre primitive de măcinat, lemne de încălzit etc.) pentru iarnă, intră în grațiile milițianului care îl supraveghează, ba chiar își află o prietenie (platonică, se înțelege), în persoana Malvinei Rareș, o ultimă descendentă din boieri vechi, rămasă în viață ca prin minune, locuind și ea singură printre ruinele unui fost conac din apropiere. Tot în chip... poetic, nemaiștiind ce să facă cu personajul său, povestitorul închipuie, după documente istorice, în partea a treia a „romanului", ultimele zile din viața filosofului și poetului latin Anicius Manlius Torquatus Severinus Boetius, trăitor în cel de al 6-lea secol, la Roma, traducătorul în latinește al lui Platon și Aristotel, condamnat la moarte și executat cu suplicii de martir, de către Theodoric regele ostrogoților. Fusese acuzat de trădare, când de fapt marele filosof și om politic nu făcuse altceva decât să încerce să unească interesele politice și sociale ale romanilor cu ale goților. *De consolatione philosophiae* a lui Boetius și-ar fi aflat un paralel, subînțelegem, în opera ca și comună a celor doi intelectuali români foști deținuți la Canal în România comunistă din anii 50-60.

Un roman tezist și, dacă vrem, un roman-eseu, cu implicații spirituale autobiografice, *Dumnezeu s-a născut în exil*, scris în franceză, s-a bucurat de mare succes (Premiul Goncourt pe 1960). Este un... jurnal închipuit al marelui poet latin, Publius Ovidius Naso, exilat la Tomis (Constanța de azi) de către împăratul Augustus, în anul 8 după Christos. Aici va și muri, în anul 17, tot aici scriindu-și principalele, gravele lui opere, *Tristele* și *Ponticile*, principala sursă a pseudojurnalului redactat de romancier. Ovidiu ar fi fost exilat, după Vintilă Horia, care putea să consulte și alte surse istorice decât cele știute până acum) nu din altă pricină decât că ar fi aparținut sectei pitagoreicilor, considerată, nu fără îndreptățire, drept un pericol pentru imperiul roman. La Tomis și în alte locuri din vechea Dacie, încă necucerită de romani, unde poetul este făcut să călătorească, Ovidiu se instruiește în... zamolxism, cu multă râvnă, știut fiind că Zamolxe fusese și el unul dintre cei mai mari discipoli ai lui Pitagora. Credința într-un singur zeu, îndeajuns de spiritualizat — pot fi bănuite vagi influențe din spre Lucian Blaga, poate și din Mircea Eliade la romancier — pare a fi îmbrățișată cu entuziasm de către poetul *Metamorfozelor*, a *Fastelor* și al *Artei de a iubi*, care pierduse orice speranță în iertarea lui Augustus, devenise cetățean de onoare al Tomisului și chiar scrisese poezii — azi pierdute — în limba geto-dacilor autohtoni. În plus, prin mijlocirea unui călător grec, Teodors, află și de minunea nașterii în Betleemul Iudeii, a unui prunc sfânt menit să întemeieze o nouă religie care să facă să dispară politeismul antic și totodată imperiul roman. Nu este lipsit de interes să se observe (autorul însuși lasă a se înțelege aceasta, într-un jurnal pe anul 1964, intitulat iarăși cu intenție: *Journal d'un paysan du Danube*, după Antonio de Guevara și traducătorul lui în românește Nicolae Costin) că „exilul“ lui Vintilă Horia a conferit o altă turnură spirituală operei sale, deosebită de ceea ce scrisese în țara lui de origine.

Romanele istorice ale lui Vintilă Horia *Cavalerul resemnării* și *Mai sus de miazănoapte* sunt mai curând niște poeme-parabole. În cel dintâi, fără vreun suport documentar, un prinț valah pe nume Radu-Negru (trăitor însă în secolul XVII), cere occidentalilor, respectiv venețienilor (face o călătorie la Veneția în acest scop) ajutor împotriva turcilor, fără însă nici un rezultat. Occidentalii își văd de huzurul lor (cum făcură și cu prilejul oprimării din partea ultimilor barbari, sovieto-comuniștii, suntem lăsați să înțelegem) și puțin le pasă de soarta noastră. Radu-Negru se întoarce în patrie și-și află „libertatea“ în chiar nenorocirile poporului său, în resemnare kiekegaardiană, sugerată de motto-ul romanului: „Cavalerul resemnării renunță la împlinire și se înclină cu toată umilința în fața puterii eterne. Aceasta este libertatea sa.“ *Mai sus de miazănoapte* este lucrat ca o suită de XXVII de monoloage care, luate împreună, se constituie ca un lung dialog între Ștefan cel Mare, Duma vărul său și mare dregător, ambasadorul italian Matteo Muriano, Maria din Hârlău și, în final, fiul acesteia și al lui Ștefan, Petru Rareș. Neosadovenismul e de rigoare, ca și implicațiile folclorice și de legendă atingătoare de cronici, inventate de noul scriitor, în pur lirism de atmosferă, fără vreo urmă narativă. Un ecou se simte și din spre *Apus de Soare*, poemul dramatic al lui Delavrancea, când „se arată semne“ în legătură cu iminenta moarte a lui Ștefan: „Bufna țipă din alt copac, mai către susul apei“, „bourul alb ieși de sub copaci...“ etc. În jurul focului, pe dealul Bârladului, tovarășii de drum ai lui Petru Rareș, ascultă „până într-un târziu“ de noapte „o cântare veche cât Moldova și cât Țara Românească.“ Cântărețul era un Muntean, pentru că cel ce nu murise (Ștefan) nu putea muri, așa îi era soarta pentru binele dealurilor de aur (cum le visase Petru Rareș, n.n.), nu putea fi decât Negru-Vodă, din care toți ne tragem și care glăsuia astfel Românilor adunați în jurul focului: Că mă duc stingher/ Numai către cer/.../ Frații lor fârtați,/ Voi ciobani și frați,/ Și voi ciobănițe,/ Fete și băcițe... etc.“

O „simfonizare“ — după chiar spusele autorului — este și *Un mormânt în cer*, o biografie romanțată a lui El Greco, redactată în spaniolă (1987), documentată pe cât se pare minuțios. Oricum „invențiile“, câte vor fi, au credibilitate geografică și istorică, narațiunea și descrierile sunt toate la locurile lor (Veneția, Roma, Toledo, Madridul și curtea Spaniei lui Filip al II-lea), chiar ca într-un „roman“. Ba, la un moment dat, este amintită și moartea năprasnică a unui voievod român, Ioan Bogdan (de fapt Ioan Vodă Armeanul, zis de Hasdeu, „Cel Cumplit“), ucis mișelește de către turci, legat de viu de patru cai (nu cămile!) care i-au rupt trupul în patru bucăți.

Dar prima parte a creației lui Vintilă Horia, pe care a apucat să o producă în țară, înainte de a se înstrăina pentru totdeauna, este cu precumpănire scrisă în versuri. Debuta cu volumul *Procesiuni*, în 1937, unde bucata intitulată *Ludus princeps* pare a fi deocamdată un mic program. Iată o strofă din o alta, intitulată *Echilibru* (care are ca motto acest citat din Baudelaire: „Je t'adore à l' égal de la voûte nocturne“):

Te voi iubi din umbră, necunoscut și grav,
Pe drumurile toamnei îți voi ciopli icoană
Și-n fiecare frunză, cu patimi de zugrav,
Voi auri feeric altare de prigoană.

Un ciclu din acest prim volum, neoparnasian, în fond, se intitulează *Porțelanuri*. Iată un catren din clasicizanta Venus:

Din ochii verzi fug umbre împrejur,
În falduri grele cade-n jos vestmântul,
A zămislit-o-n zori din ape vântul
Și Jupiter suflând i-a dat contur.

În următoarea carte de versuri, *Cetatea cu duhuri* (1939), italieniza încă de pe acum, sub influența profesorului său Enzo Loretti, pe care îl va mai întâlni, în anii începutului de exil, în Italia. Placheta de 29 de pagini conține trei *Cânturi* și e prevăzută, firește, cu un motto din *Inferno, Canto 1*: „Vedrai gli antichi spiriti dolenti/ Che la seconda morte ciascun grida“. Cităm din secțiunea *Intermezzo*:

Dac-ai fi aspră, doamnă Beatrice,
Ca-n anul două sute una mie,
Aș scrie o Divina Commedie
Și aș găsi o „casa editrice“.

Dar veacul nostru și iubirea ta
Sunt altfel ca atunci când Dante
Făcea terține doamnelor galante:
Poemul meu e pentru vremea mea.

Sunt evocați, în această compunere ludică, Eminescu și... Caragiale:

Abia se isprăvise cetățeanul
Și silueta lui se risipise
Pe ulița cu porțile deschise,
Când Caragiale își opri elanul.

Pentru ca în final să ne întâmpine această autoironie:

Ești încă muritor, Vintilă Horia
Și-i pentru morții mari sortită Gloria.
Un tunet aspru-și despleti chemarea
Și risipi în umbră arătarea.

Ca atare, ni se pare natural ca poemele din *Cartea omului singur* (1941) să fie dedicată „Domnului Ion Pillat“ și una dintre bucăți (din 7 terține) să se intituleze *Divina Tragedia:* „Voi fi atunci cu mâinile firave/ Și-o stea uriașă-mi va veghea ursita,/ Alb călător pe ne-ntrecute nave,// *Nel mezzo del cammin di nostra vita“*. Poetul pare mult preocupat acum de ritmuri și rime perfecte: „Când cântă cucuveaua și orele când cad,/ Ca niște clape negre pe geamurile reci,/ Îmbătrânești cu seara, cu gândurile treci,/ Cum trece căprioara prin acele de brad“ (*Ritm*). Ceea ce nu se mai întâmplă în poeziile scrise în exil. Spre exemplu în volumul *Jurnal de copil* (Paris, 1958), unde își fac loc nostalgiile trecutului, cu locurile copilăriei din patrie, la Aldești, lângă Roman, pe Siret, la via unui unchi de pe lângă Râmnicul Sărat, (devenit în *Jurnal, 1964* și în *Dieu est né en exil* „Ruisseau Salé“, de la Bucureștiul copilăriei școlare:

Pe Dumnezeu L'am descoperit în fundul
Unei fântâni. Împărțea dreptate
Privind către cer, zâmbind nevăzutelor stele

*

Într-o seară coboram de la vie
Peste dealuri de August
Și i-am povestit un roman închipuit pe loc
În mersul printre lanuri și vii...

*

Un 3 era semn de neștiință
Atârna greu în ghiozdan
Pe-ntreg Știrbei Vodă-l purtam
Până la Elefterie...

Vintilă Horia este inițiatorul *Antologiei poeților români* din exil, tipărită la Buenos Aires în 1950. La Biblioteca Academiei se găsește exemplarul cu nr. 34, semnat de editor, cu o dedicație autografă pentru Ștefan Baciu: „Lui Ștefan Baciu aceste poeme ale speranței adunate din smârcurile exilului, odată cu vechea prietenie a celui ce te-a ținut fără încetare de-a dreapta inimii (Ți-aduci aminte de „13 poeți, despre dragoste?“ Cartea asta e o continuare a lor pe o altă temă) și care te îmbrățișează peste spațiu. Vintilă Horia, 13-I-1951 Bs. Aires“. Antologia conține poezii din 12 autori, (în română, cele mai multe, dar și în spaniolă, italiană, franceză sau germană), puși în pagină în ordine alfabetică: Valeriu Anghel (cu *Adio libertății*, compunere apărută mai întâi în *Luceafărul*, nr. 2, Paris, mai 1949), Ștefan Baciu (cu vreo 10 titluri, din care 2 în germană), Al. Busuioceanu, N. Caranica, Aron Cotruș („Străină străinătate/ Vai, cu porțile-ncuiate/ Vai de cine-n ele bate/ cu răni grele, nelegate...“ etc.), Const. Virgil Gheorghiu, N. S. Govora, Al. Gregariu, N. I. Herescu, Vintilă Horia (cu poezia *București*: „Bucur ești? — Da, Doamne... Și ciobanul/ Însemnă cu fruntea-n țărână locul cetății viitoare,/ Era o amiază fierbinte, cu raze sunătoare/ Tamburi rând pe dâmbul unde-ncepe Bărăganul...“), Vasile Posteucă, Yvonne Rossignon Menchinelli (cu *Câinele*, datată „Roma, 1944, *Împărat*, datată „iubire 1949“ și *Clepsidra*, datată „Roma, 1949“, și încă 3 în limba italiană).

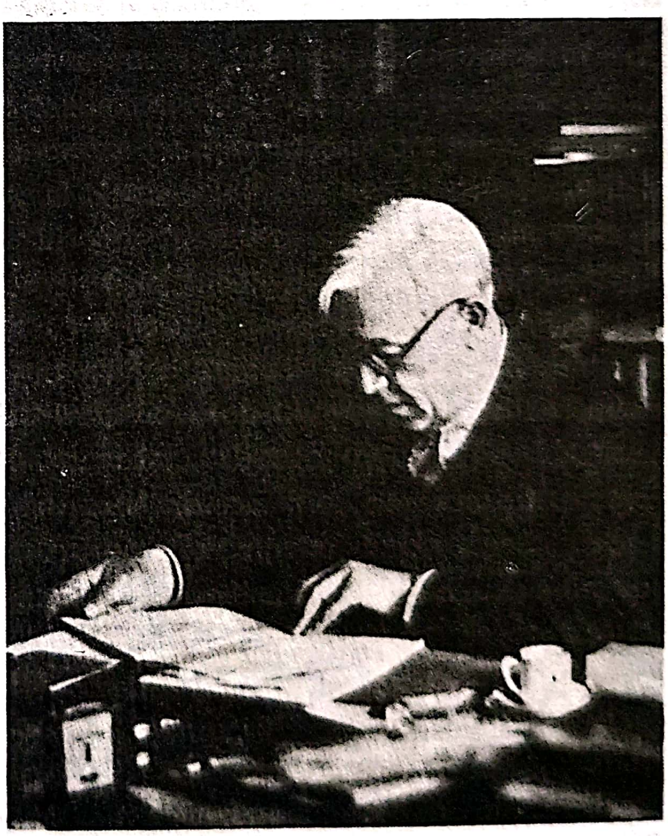
Când, de voie sau de ne-voie, Vintilă Horia rămânea în Occident, îndată după ceea regimul comunist numea „eliberare“, 23 august 1944, avea mai puțin de 30 de ani. Opera lui majoră, odată cu o bună parte din apreciabila cultură a autorului, s-au produs în afara țării de baștină. În Italia, unde cunoștea pe Giovanni Papini, personal, în Argentina, la Buenos Aires, unde va face o bucată de vreme munci derizorii — funcționar mărunt la o bancă, între altele —

ca dealtminteri și după revenirea în Europa, în Spania, la început lucrând în calitate de curier literar, până să iasă deasupra nevoii, ca profesor de literatură, și-a însușit o impresionantă informație literară și științifică, a citit și a scris enorm, cu o tenacitate ieșită din comun. Spre deosebire de cei mai mulți dintre *transfugii* din a lte domenii, nu și-a uitat țara, în absolut toate cărțile pe care le-a publicat din 1950 până la moarte.

DEZVOLTAREA PROZEI. MARII ROMANCIERI

LIVIU REBREANU[1]

Dacă cineva și-ar propune să compună un encomion lui Liviu Rebreanu — subiectiv, ca orice întreprindere de acest gen — ar trebui să spună: Sadoveanu e prea abundent, saturat de frumuseți poetice, ca o băutură cu multă miere, Camil Petrescu e prea cerebral, „profund“ și complicat, G. Călinescu „inventează“ personaje balzaciene prea generale, Hortensia Papadat-Bengescu și Mateiu



---

[1] LIVIU REBREANU (n. 27 nov. 1885, Târlișina, j. Bistrița-Năsăud — m. 1 sept. 1944, Valea Mare j. Argeș). A fost primul din cei 14 copii — 11 băieți și 3 fete — ai învățătorului Vasile Rebreanu, fost coleg de școală la liceul din Năsăud cu Coșbuc. Copilăria și-o petrece la Maieru, comună pe Someș, nu departe de Rodna Veche, unde tatăl funcționa, detașat apoi la Prislop, lângă Năsăud, locul acțiunii din romanul *Ion*. Urmând primele două clase la liceul

Caragiale se preocupă, în romanele lor, de o lume care nu e întru totul *a noastră* etc. Sadoveanu e dac arhaic, Călinescu se declara o dată „grec“, (fără să fi fost) Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu sunt niște „proustieni“, iar Mateiu

---

maghiar din Năsăud și altele trei la cel german din Bistrița, tânărul Rebreanu ajunge a cunoaște egal de bine trei limbi, fapt important pentru carierea romancierului. Intră apoi la o școală de ofițeri (la Sopron, în nordul Ungariei, și la Academia militară „Ludoviceum“ din Budapesta), la vârsta de 20 de ani primind gradul de sublocotenent de honvezi. Demisiona însă, după doi ani, cu intenția de a se consacra literaturii, de care era atras, încă din vremea școlii militare și vine în familie, la Prislop, ocupând, o vreme, mărunte funcții rurale, între care și aceea de ajutor de notar în satul Măgura, lângă Maieru. În noiembrie 1908, debutase la *Luceafărul* sibian cu o nuvelă *Codrea* și avea multe altele în pregătire, astfel încât, în anul următor, încurajat de prieteni, vine la București și se angajează la ziarul *Ordinea*, frecventând totodată și cenaclul lui M. Dragomirescu, în ale cărui *Convorbiri critice* începe a colabora cu nuvele (*Volbura dragostei*, *Culcușul*, *Golanii* etc.), aproape neobservat de critică. În primăvara anului 1910, cunoscu rigorile închisorii, mai întâi la Văcărești și apoi la Gyula, în Ungaria, extrădat la cererea guvernului austro-ungar pentru nelămurite încă pricini privitoare la serviciul militar, eliberat însă spre toamnă, când revine în Capitală. Împreună cu M. Sorbul, care-i va deveni cumnat, redacta *Scena*, colabora la *Flacăra* lui C. Banu și la *Rampa*, de preferință făcând cronici dramatice. În 1912 a secondat și pe Emil Gârleanu, ca secretar, în timpul scurtului directorat al acestuia la Teatrul Național din Craiova. În același an, îi apărea primul volum de nuvele, *Frământări*, tipărit la Orăștie. Alte două, *Golanii* și *Mărturisire*, îi apăreau la București în 1916. Așa cum reiese din *Calvarul*, o relatare autobiografică fidelă, scriitorul a suferit din nou, în timpul ocupației Bucureștenilor de către trupele inamice, rigorile și prigoana autorităților austro-ungare. Trebui să fugă, pe ascuns, printre liniile frontului, la Iași, unde însă mulți îl priveau cu neîncredere, ca fost supus al imperiului habsburgic, acum dușman. Întors în București, participă la editarea *Sburătorului* lui E. Lovinescu, în 1919. În sfârșit, prin apariția, în anul următor, a romanului *Ion*, scriitorul se impune definitiv atenției publice și de aici înainte cariera lui devine tot mai strălucită. Peste doi ani, în 1922, tipărea nu mai puțin importantul roman *Pădurea spânzuraților*, urmat de *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăișorul* (1929), culminând cu *Răscoala* (1932). Nuvelele îi erau editate sau reeditate concomitent: *Catastrofa*, trei nuvele (1921), *Ițic Ștrul, dezertor* (1932), *Norocul, Nuvele și schițe* (1921) etc. Romanele ulterioare sunt mult mai puțin importante: *Jar* (1934), *Gorila* (1938), *Amândoi* (1940). Scrie și teatru, „comedii“: „*Cadrilul* (1919), *Plicul* (1923), *Apostolii* (1926). Din 1924 până în 1934 Rebreanu a fost și președintele Societății Scriitorilor Români, iar între 1928-1930 a fost codirector al Teatrului Național din București, alături de Victor Eftimiu și Corneliu Moldovanu. Printre periodicele importante apărute sub îngrijirea lui trebuie menționate *Mișcarea literară* (1924-1925) și *România literară* (1932-1934), cu colaboratori printre scriitorii cei mai de seamă ai epocii: Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, M. Sorbul, Anton Holban, M. Sebastian, Camil Petrescu, G. Călinescu etc. În 1939, era ales membru al Academiei Române, prilej cu care ține discursul de recepție intitulat *Lauda țăranului român*, mărturisire de credință a romancierului, alături de alte articole cuprinse într-un volum editat în 1943: *Amalgam*. În plină forță creatoare, pretimpuriu atins de o boală grea, scriitorul moare la 1 septembrie 1944, în casa sa de la Valea Mare, lângă Pitești.

BIBL.: *Opere*, vol. 1-16, text stabilit, note și comentarii, studiu introductiv de Al. Piru, EPL, 1968 (de la vol. 4, 1970 până la ultimul, apărut în 1995, la Ed. Minerva) de Niculae Liu, până la vol. IV, apoi de Niculaie Gheran până la sfârșit; *La lumina lămpii*, ediție îngr. și comentată de Puia Florica Rebreanu și Niculaie Gheran, Ed. Minerva, 1981; *Jurnal*, 1-2, text ales și stabilit, studiu introductiv de Florica Puia Rebreanu, Addenda și note de Niculaie Gheran, Ed. Minerva, 1984.

Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, EPL, 1967; L. Gavrilescu, *Liviu Rebreanu, Bibliografie*, Iași, Bibl. Centrală Universitară, 1972; AL. Andriescu, *Stil șilimbaj*, Iași, Ed. Junimea, 1977; Pompiliu Constantinescu, *Romanul românesc interbelic*, Ed. Minerva, 1977; Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, 1984; *Liviu Rebreanu: atelierul de creație*, de Stancu Ilin, Ed. Minerva, 1985 și de același: *Liviu Rebreanu în Agora*, aceeași editură, 1988; Niculaie Gheran, *Tânărul Rebreanu*, ed. Albatros, 1986; de același, *Rebreanu, amiaza unei vieți*, ed. Albatros, 1989, Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau Paradoxul organicului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993; Dan Mănucă, *Liviu Rebreanu sau Lumea prezumtivului*, Iași, ed. Moldova, 1995.

Caragiale este un balcanic subțiat prin apropierea de Barbey d'Aurevilly. Statura atletică, trăsăturile energice ale fizionomiei, severe în frumusețea lor bărbătească, la acest fiu de învățători și nepot de țărani de la poalele Rodnei — acolo unde satele se numesc Rebra, Maieru, Salva, Parva — îl arată ca pe un descendent de legionari romani, din epoca lui Cato și Mucius Scaevola.

Învățătorul Vasile Rebreanu, tatăl — devenit în *Ion* blajinul Zaharia Herdelea —, cititor asiduu de gazete pentru popor, cu vagi intenții literare, frânte în tinerețe, dar compensate printr-o numeroasă progenitură, va fi fost singurul om cu oarecare încredere în destinul fiului său întâi născut, când îl petrecea la gară și-i ura: „Să ajungi cât Coșbuc de mare!" Și poate nici el. Căci tânărul, cam flușturatec — de bună seamă în felul lui Titu din același roman —, tocmai părăsise o silită pe atunci carieră militară și pleca la București să înfrunte necunoscutul, fără să se fi afirmat prin ceva, fără protecții anume, cum fusese cazul unor Slavici, Coșbuc și alți mesageri ai scrisului de peste munți, spre a nu mai pomeni de Goga, ori de Blaga, care aveau să fie primiți de frații de dincoace cu brațele deschise și cu laurii consacrării. Printr-un transfer de impresii, explicabil, comentatorii de mai târziu afirmă că în nuvelele lui Rebreanu se vede numaidecât romancierul. Observația — perfect îndreptățită — au făcut-o, la timpul lor, M. Dragomirescu și E. Lovinescu. Însă nu-i de loc mai puțin adevărat că dacă Rebreanu ar fi rămas la nuvele — foarte numeroase, vreo zece culegeri, putând forma nu mai puțin de trei compacte volume —, Rebreanu n-ar fi existat; nici măcar la nivelul valoric al lui Emil Gârleanu, pe care, la un moment dat, și-l luase ca model. Alți contemporani își amintesc de Rebreanu — mai cu seamă cel de dinainte de război — ca de un gazetar și cronicar dramatic cam „simpluț", fără multă cultură și rafinament, un „baci ardelean", un „rural", cu „ochii mirați", speriat de viața citadină și de „finețea" intelectualilor bucureșteni din epoca simbolismului. Adevărul e că talentul romancierului — înnăscut, nici vorbă — s-a dezvoltat și s-a pus în valoare prin învingerea multor adversități, susținut cu încăpățânare printr-o mare putere de muncă și disciplină autoimpusă, rar întâlnite. Scrutând atent scrierile marilor maeștri ai genului, reflectând adânc asupra structurii și echilibrului capodoperei, învățând de la M. Dragomirescu sau de la E. Lovinescu exact atât cât inteligența-i naturală a considerat că este necesar, exersându-și necontenit condeiul, scriind și rescriind de nenumărate ori paginile, Rebreanu a izbutit să creeze romanul românesc modern, absolut egal ca valoare cu nu importă ce alt fenomen similar din marile literaturi ale lumii.

Prima constatare ce se impune, când aruncăm o privire asupra drumului îndeajuns de plin de obstacole străbătut de romancier, este faptul că tânărul pare a-și da perfect de bine seama ce are de făcut. O încercare sau două în arta versului îl determină reprede să abandoneze asemenea întreprinderi. Curentele literare „la modă", în primul rând simbolismul, nu-i rețin atenția. Nu avea subțirimea boierească a unui Anghel și nici nu avusese prilejul, ca Minulescu și ca alții, să frecventeze cafenelele literare pariziene. Ca ardelean și cu recomandarea paternă în direcția lui Coșbuc, ar fi fost de așteptat să se apropie de mișcarea de la *Sămănătorul.* N-a făcut-o însă, și scrisul său, deși consacrat în cea mai mare parte a lui problemelor țărănești, este cu totul antisămănătorist, lucru ce nu puțin contribui la aprecierile atât de nefavorabile ale lui Nicolae Iorga cu privire la *Ion*, chiar într-o vreme când apariția acestei capodopere era simțită de toți ca un eveniment capital în dezvoltarea literaturii române. Hordoul și Prislopul sunt la o azvârlitură de băț unul de altul, faima lui Coșbuc era prezentă și aceea a venerabilului Slavici cu atât mai mult. Nimic însă din *Balade și idile* nu e de găsit în nuvelele de început ale lui Rebreanu. O oarecare „asprime" ardelenească din Slavici s-ar putea întrezări, stilistic mai mult, dar „morala" din *Popa Tanda* și *Comoara* nu lasă nici o urmă. Tânărul care își alegea cu atâta hotărâre un drum propriu și sigur reține doar experiența lui Emil Gârleanu din cele câteva, remarcabile, cum am văzut, schițe și nuvele în care adie realismul lui Maupassant, modalitate artistică înspre care înclină temperamental. În același sens vine și atenția acordată scrisului unor Balzac, Tolstoi, Flaubert, Zola — mai ales chipului cum aceștia văd lumea rurală — și în mod special marelui prozator polonez Wladyslaw Stanislas Reymont, al cărui roman, *Țăranii* (compus între 1904-1909 și tradus în mai multe limbi) avea să primească Premiul Nobel, la trei ani după apariția lui *Ion.* Tânărul scrie deci cronici teatrale, face gazetărie, mai mult ca să aibă din ce trăi, compune nuvele spre a-și forma un stil — nu însă în direcție calofilică, pentru care simte a nu avea calitățile trebuitoare — și gândește tot timpul la marele roman al țărănimii, încă nescris.

Culegerile de nuvele din *Frământări, Golanii, Mărturisire, Răfuiala, Catastrofa, Ițic Șirul dezertor* ș.c.l. nu aduc, cel puțin în aparență, nimic deosebit față de Gârleanu, Sadoveanu, Agârbiceanu și ceilalți continuatori ai lui Slavici, Caragiale, Vlahuță, Delavrancea. Grupate tematic și privite mai de aproape, însă, ele dezvăluie formarea romancierului. Cu înlăturarea lirismului și cu o plasare în timp și în spațiu mai precisă, de fapt „adevărat", văzut — față de povestirile sadovenești de dinainte de război — în *Răfuiala, Cântecul iubirii, Nevasta, Ofilire, Glasul inimii, Cerșetorul, Talerii* etc., apare și la Rebreanu răbufnirea instinctelor primare, proiectate, firește, pe un fundal social adecvat, uneori mai accentuat, mai „concret" în orice caz, decât la Sadoveanu.

Toma Lotru din *Răfuiala* e un caz de psihologie a geloziei care duce la crimă. Bărbatul știe că nevastă-sa, Rafila, iubește pe Tănase Ursu și când îi vede jucând împreună simte că „toată mintea i se tulbură ca un lac în care se scurge un pârâiaș nămolos", că „toată lumea e scăldată în sânge". Văzând „roșu", pe de altă parte, însă, deliberat — până la ce punct anume nu știm precis, pentru că la țăran chibzuiala nu e prea complicată — bărbatul gelos strangulează pe adversar. Așa procedează și soldatul Luca Feldrihan cu ofițerul care-i ademenise iubita (*Cântecul iubirii*). Semn al meșteșugului de a prinde atmosfera, povestea cu soldatul care ucide pe ofițer e spusă de un moș Costan — procedeu sadovenian, influența prozatorului moldovean fiind acum vizibilă — care zice că ostașii o chemau pe fată, o nemțoaică, Minodora, dar că ea avea un nume „hăt ciudat". Ca în nuvelele lui Maupassant, nevasta lui Ion Bolovan se bucură de moartea soțului pe care nu-l iubea și izbucnește: „Nu mi-a fost drag! Mi-a fost urât! Mi-a mâncat viața, mi-a zdrobit inima, nu-l rabde pământul!", spre uimirea celor de față la înmormântare care-și închipuie că femeia și-a pierdut mințile de durere (*Nevasta*). Ca în Sadoveanu, și cu o reminiscență din Coșbuc, Saveta lui Ion Prundaru, sedusă de „boier" — care însă în Ardeal e numai feciorul popei — se aruncă în vârtejul unei ape. Natura e notată în puține culori, cu totul sumbre: „Din dosul unui deal răsărise luna și se înălța zgribulită, ca un sloi de ghiață în văzduhul înstelat" (*Ofilire*). Un moș Codrea, căzut în deșertăciunea specifică bătrânilor, nu mai contenește a povesti vitejiile lui din cătănie, unde însă n-a fost decât toboșar. Acum e mâhnit din cale afară pentru că toți cei șapte feciori ai lui l-au dat de rușine fugind de la oaste (*Glasul inimii*). Unui cerșetor i se redă vederea, apoi omul se prezintă medicului filantrop cu aceste vorbe, ce pot mira, dacă nu ținem seamă de psihologia categoriei sociale în chestiune: „Am venit, boierule, să-mi pui la loc ce mi-ai luat de pe ochi... Că dumneata m-ai prăpădit, boierule, de azi nu-mi mai pot căpăta o bucățică (*Cerșetorul*). Maupassantiană este și *Talerii*, unde Todosia, urâta și „proasta satului", săracă lipită, robește din greu pe la alții, până acumulează salba cu taleri de aur necesară măritișului cu nu importă cine. Un „văduvoi" viclean, bețiv și leneș, o ademenește și-i mănâncă bruma de avere. Portretul este excelent, fără multă încărcătură epică. Cu totul remarcabilă, în sensul că romancierul pune mare preț pe faptul de viață semnificativ, proiectat în pagină cu multă abilitate, este *Proștii*: țăranii se scoală cu noaptea-n cap și totuși pierd trenul care trebuia să-i ducă la oraș. Antisămănătorismul e brutal, impresia de neagră, blestemată categorie socială, exclusă de la dreptul de viață, este deosebit de puternic exprimată. Suntem în preajma anului 1907, pe vremea când țăranii erau îngăduiți să călătorească cu clasa a IV-a, în vagoane de vite, legate la coada trenului. Între această umanitate, trăitoare parcă pe un alt tărâm, și categoria „boierilor" — fie aceștia numai simpli amploiați de gară —, e o prăpastie. Meșteșugul prozatorului rezidă în notarea sobră, absolut detașată de orice sentimentalism, a gesturilor. Iată sfiala, mai mult un fel de „frică" țărănească, la contactul cu mediul „civilizat", proprietate a *boierilor*:

> „Feciorul, mai îndrăzneț, se apropie de ușa sălii de așteptare și puse încetinel mâna pe clanță. Era încuiată. Zări în stânga o bancă, o pipăi cu băgare de seamă, parcă s-ar fi gândit să se așeze sau nu, stătu o clipă la îndoială și în sfârșit se lăsă alături pe lespedea de piatră dinaintea pragului."

Chipul de a vorbi cu țăranii la șeful de gară:

> „Gura, prostule!... Altă dată să te înveți minte, mojicule!... Mi-e scârbă și-mi vine rău când vă văd!..."

Al conductorului:

> „Unde mergeți, proștilor?... Nu acolo, mă! Mai la vale, prostule, mai la vale-s vagoanele pentru boi!", zicea și avea satisfacția că a spus o glumă minunată, aprobat și încurajat de un domn bondoc care se uita la dânsul și-l asculta cu un surâs de admirație pe buze."

Nici sudalma țărănească, grea nu mai poate acum răbufni, și Nicolae Tabără văzându-se, el și ai lui, îmbrânciți de pe scară, mai poate spune doar atât: „Nu v-ajute Dumnezeu sfântul!" Locul întâmplării, așa de *generale*, pare foarte precis: ne aflăm în gara Năsăud, cu măgura din față profilată pe cerul însângerat de la răsărit: „Din noianul de nori... soarele scăldat în sânge își înălța biruitor capul și împroșcă în fețele drumeților o beteală de raze purpurii."

Tot atât de semnificative pentru romancier sunt schițele care aduc personaje din rândul intelectualilor rurali. Ca între Zaharia Herdelea și popa Belciug din *Ion* — oameni cumsecade, în fond, având a lumina țărănimea, uniți atunci când cauza națională e în joc —, între preotul Grozea și dascălul Tofan stă o continuă zavistie (*Vrăjmașii*). Dascălul Tofan, care „abia răsuflă de calicie", asistat de Vasile Iliaș, face oarecare caz de antimisticism, în pilda popii. Cu toții însă își fac veacul la cârciuma armeanului, jucând cărți, ca între „domni", alături de notarul Bărgăoanu, pădurarul Laar și ceilalți, chemați, la oră târzie, acasă, de copii, de servitoare sau chiar de „cucoane", atunci când treaba se îngroașă (*Idilă la țară*). *Dintele* e o capodoperă de mici proporții, dăscălița Aglaia Bujor, încă tânără și frumoasă la 39 de ani, cade la mare tristețe când trebuie să-și scoată primul dinte. Abil, prozatorul confruntă vârsta dramatică a femeii prin aducerea în scenă a notărișiței, cu dinții „albi ca zăpada", neînțelegând, la 20 de ani cât are, tristețea începutului de îmbătrânire, și preoteasa, bătrână, zbârcită, cu gura pungă, resemnată. Om prozaic și glumeț, necruțător, dascălul se oferă să i-l scoată: „Nu te necăji, băbucă, din pricina dintelui, că ți-l scot cât ai bate din palme!" Dar temperamentul focos și totodată melancolic al femeii — care până la acea dată fusese poate o ființă la locul ei — se dezvăluie fermecător, prin comportament neapărat: „Nu vreau să rămân știrbă, mai bine moartă!"

Precedând de aproape pe Arghezi din *Florile de mucigai* — dar fără implicațiile poetice de acolo —, în *Golanii* și *Culcușul* Rebreanu explora zolist lumea interlopă, periferia bucureșteană. Instinctele acționează și aici: „Șmecherul" Gonea Bobocel, „tăticul", coabitează cu Margareta, până ce „gagica" îl părăsește pentru alt șmecher mai tânăr, Aristică (numele sunt mereu bine găsite!), care îi ia locul cu brutalitate, după legile nescrise ale naturii, ca în *Groapa* de mai târziu a lui Eugen Barbu, însă fără aură lirică. Ca și la Barbu, ibovnica lui Dumitrache Cântăreanu, borfașul și barbugiul din *Culcușul*, se numește Didica. Bărbatul înțelege s-o bată sistematic, iar femeia se supune ca un animal, îngrijind de trântorul certat cu poliția și retras în „culcușul" de la „Trei gâște", undeva prin țigănia din Floreasca, să zicem.

Notarea vorbirii rămâne excelentă: „Didico scumpă, mi-e foame!... Drăcoaico... Te omor, hoațo, dacă nu-mi dai!... Îți beau sângele dacă nu-mi dai!"... Îți beau sângele dacă nu-mi dai!"... „O, mâncate-ar ocna, hămesitule!"... „hoțule", „tâlharule", „golane", „candriule", „afurisitule"... „Omoară-mă!... Omoară-mă, că nu mi-e frică!..."

Acest sector din nuvelistica lui Rebreanu n-a căpătat dezvoltare în romane. În schimb, lumea funcționărașilor și a măruntei burghezii în genere din *Norocul, Cearta, Strănutarea, Cumpăna dreptății, A murit o femeie, Pozna* pare întrezărită în prima parte, cam greoaie în comparație cu restul, din *Răscoala*. Însă influențele din Caragiale, din Slavici, cu nuvelele lui „umanitariste" din ultima perioadă, din Brătescu-Voinești și, odată cu aceștia, din Cehov sau Gogol, sunt prea vizibile de astă dată: ca Lefter Popescu, Ion Mititelu din *Norocul* se ruinează, ajunge până a se lăsa și de tutun, tot cumpărând bilete de loterie. Exasperat de neșansă și de cicălelile nevestii, se hotărăște să pună capăt absurdei întreprinderi și leapădă ultimele lozuri frizerului din colț, care bineînțeles câștigă o sumă enormă. Acum tot nevasta, otrăvită, îl ocărăște: „Ne-ai omorât, derbedeule, ne-ai calicit". Umilului amploiat, aprodului gogolian din *Ocrotitorul*, lui Ion Fiibaș, șeful de birou i-a întins o data mâna, din eroare, și insul trăiește mirajul avansării, până ce toate speranțele i se năruiesc. Șulăm, din nuvela cu titlu simbolic *Cumpăna dreptății*, umblă cu capul spart și nu află alinare din partea justiției. Asemenea Nastasiei din piesa lui G. M. Zamfirescu, Didi, fata naivă de la mahala, visează la filfizonii de pe Calea Victoriei și când, aproape incredibil, se înfiripă o mică idilă cu un asemenea Făt-Frumos degradat, totul se năruie din pricina unui nenorocit de strănut emis involuntar drept în fața curtezanului ocazional (*Strămutarea*). Ilie Ghinea, „subșef de birou, muncitor și burlac, scund și grăsun", cu mustăți cănite și chelie mare, obsedat — ca eroii lui Gogol și Brătescu-Voinești — de a poseda un costum elegant cu care ar putea ademeni o femeie, are iluzia unei cuceriri și invită pe o necunoscută la cafenea. Dar ghinionul face ca tocmai acum să-și fi uitat portofelul acasă (*Cuceritorul*). Un dialog bine condus — rezultat al reflecției în marginea schițelor lui Caragiale, dar și al încercărilor dramatice ale romancierului — aflăm în *Cearta*. Soții discută, ca Herdelenii din *Ion*, măritișul fetei lor, Ghighi, între cele două alternative tipice: pretendent iubit, tânăr și frumos, dar sărac, necesitând zestre, ori un domnul Vidrighin care nu cere nimic. Tatăl acuză pe mamă că a alimentat drama, lăsând fata să se plimbe cu Popescu și hazul e că, în toiul sfezii, se descopere că părinții se căsătoriseră și ei din dragoste.

Tematica nuvelelor *Catastrofa* și *Ițic Ștrul dezertor* va intra în marele roman *Pădurea spânzuraților*, decisivă rămânând totuși drama fratelui Emil

Rebreanu, care încercase să treacă frontul la români, dar fusese prins și condamnat la moarte. De pe acum însă atrage atenția faptul că nu numai orice intervenție directă, moralizatoare, umanitaristă, patriotardă este absentă, dar — parcă mai mult decât în romanele unor Camil Petrescu și Cezar Petrescu — însăși condamnarea ca atare a războiului lipsește. Conflagrația aparte ca o stihie oarbă, neînțeleasă de oamenii simpli. Ițic Ștrul este alogenul indezirabil, în căutarea, mai mult instinctivă, a unei patrii și a unui grup uman. Drama lui stă în nedumerirea asupra cauzelor care cer trecerea la inamic, cu atât mai adâncă, cu cât caporalul Ghioagă îi ascunde faptul că are ordin să-l împuște. Scena din pădure, unde pentru o clipă două ființe umane par a se înfrăți și a comunica în chipul cel mai adânc omenesc, e o pledoarie artistică dintre cele mai zguduitoare împotriva războiului. Orice intervenție, în sensul lucidității, a înțelegerii *cauzelor* și calamităților războaielor, a necesității *luptei* împotriva lor, pe care cutare scenarist de film ar introduce-o, strică nuvela. Simplă de tot, și tocmai de aceea cutremurătoare, este și moartea lui David Pop, blajinul rentier de la Năsăud, pus să lupte împotriva fraților săi, tot atât de orbi și ei, în încleștarea absurdă ce cată să se rezolve cu armele: „Ne omorâți cinci ceasuri cu mitraliera — răcnește plutonierul român — și acum mai zici că ești frate?... Grijania și anafura ta de câine!“

Pentru a se vedea complexitatea, adânca filozofie, în fond, sub care consideră scriitorul sentimentele omenești, chiar din nuvele, mai putem aminti întâmplarea de război povestită în *Fapt divers*: slab din fire, Ion Haramu are presimțirea că va muri pe front, lucru ce se și întâmplă. Ileana, nevasta luată cu sila și în temeiul averii, îl mai iubește poate pe Boroiu, dar îl roagă să aibă grijă de bărbatul ei, instinctul matern covârșind acum dragostea: „Ai grijă de el și ocrotește-l și nu-l lăsa să-mi rămâie copiii fără tată.“

Având cartea în mână, drumul de la Năsăud la Prislop, satul lui Ion din roman, poate fi urmărit pas cu pas: podul de lemn acoperit cu șindrilă de peste Someș, pădurea de pe colinele printre care se încovoaie șleaul, fântâna cu adăpătoare de la jumătate cale, troița cu un Crist de tinichea vopsită la intrarea în sat; prima casă din dreapta, pe costișă, e a învățătorului, cea de peste drum, în vale, a Glanetașului; mai încolo cârciuma lui Avrum, abia transformată într-o zidire mai nouă și devenită „bufet“; pârâul din spate, dincolo de el o livadă în pantă, dominată de un nuc scorburos; mai sus, spinări de dealuri ce se unesc într-un platou cu ogoare pierdute la orizont. În mijlocul satului, pe un promontoriu, se înalță biserica, albă, iar casa lui Vasile Baciu se află numaidecât la dreapta, putând fi accesibilă și pe cărarea ce taie fâneața de peste pârău. Dacă intri în ea, traversând curtea plină cu stoguri de paie, cineva îți poate arăta încă cuptorul pe care dormea chiaburul, înalt, spoit cu var, în care s-a pus multă sineală. Acum câțiva ani mai trăia o bătrână Rodovica, prototipul Anei, zice-se, care-și aducea foarte bine aminte de domnul Liviu, feciorul învățătorului. Fusese chiar prieten cu bărbatul ei, Ion Boldijeriu, om umblat prin străinătăți în vremea cătăniei, cam nestatornic la casa lui, în tinerețe, mort cu ani în urmă de o vătămătură oarecare. De povestea ei, chiar de va fi existat, nu știe nimic, în orice caz nu își aduce aminte și mai ales e complet nedumerită de interesul ce au pentru ea intelectualii, veniți s-o întrebe unele și altele, tot lucruri vagi, fără temei. Știe că domnul Liviu a scris cărți, dar nu crede — și cu drept cuvânt! că ar fi vreo legătură cu viața ei. Au existat și popa Belciug, și cârciumarul Avrum, sinucigașul, și Roza Lang, nevasta necredincioasă a notarului... Firește că dacă localnicii de la Broșteni îți arată o stâncă mare în apa Bistriței, notificându-ți că e vorba de bolovanul pe care cei doi copii îl prăvăliseră din munte prin casa și caprele Irinucăi, în cazul de față legendele sporesc cu atât mai mult. Opera tinde să copleșească realitatea, să semnifice ceea ce se schimbă și trece. Ce poate fi statornic aici? Totul și nimic! S-a schimbat oare firea oamenilor? La un examen grăbit, ești tentat să răspunzi afirmativ. Altcum însă e greu de crezut, măcar până la demonstrația contrarie, care ar trebui făcută cu cel puțin aceeași forță de convingere cu care Rebreanu o face pe a sa. Până atunci, suntem înclinați să credem că — așa cum Dinu Păturică și Cațavencu mai pot fi văzuți, cu alte măști, se înțelege — un nou Ion nu este exclus. Lasă că setea de pământ nu-i cu totul stinsă, pentru că mai sunt țărani care țin la palmacul de ogradă ca la ochii din cap, dar el acum ar putea suci mințile fetei președintelui de cooperativă, bunăoară.[1]

Într-un fel, Ion cel din roman, mort de lovitura de sapă a lui George, Ana care-și pune capăt zilelor, prigonită de soț și de tată, simplu pretext de tranzacționare a averii, și toate celelalte personaje ale cărții sunt mai *adevărate* decât corespondenții lor reali, vii, dar fără *semnificație*.

Scriitorul a cules și a topit în aceeași retortă fapte disparate, grupate — cum reiese din niște mărturisiri — în jurul gestului cam solemn și inverosimil al unui țăran ce fusese văzut sărutând pământul. Setea de pământ, atât de proprie țăranului din vechile orânduiri, devine astfel mobilul întregii acțiuni. Ion, sărântocul, își pune în aplicare planul viclean de a pune mâna pe pământurile lui Vasile Baciu, folosindu-se de ce-i vine mai bine la îndemână, seducând-o adică pe Ana și lăsând-o însărcinată, o prejudecată capitală în lumea satului fiind aceea a „rușinii“ ce nu se poate repara decât numai prin căsătorie. Apoi flăcăul, total indiferent față de sentimentele fetei, așteaptă foarte calm, tocmeala:

> „...— Așa, Anuță! Așa să-i spui! Că eu cu tine n-am ce să mă sfătuiesc, dar cu dumnealui om vorbi și ne-om chibzui, de s-o putea, că doar oameni suntem... Dar fără tocmeală cum să ne învoim?“

Strâns cu ușa, chiaburul cedează ginerelui cinci loturi, și nunta se face. Calvarul Anei abia acum începe și nu se sfârșește nici după nașterea copilului, astfel încât, ajunsă la capătul puterilor, se spânzură. Mereu rece, Ion vede în copil numai garanția proprietății asupra pământului, iar când acesta moare, află cu satisfacție că legea îl face moștenitorul fiului. Romancierul nu a văzut în eroul său numaidecât o brută, cât mai ales un exponent al țărănimii la care setea de pământ se manifestă stihinic. „Glasul iubirii“ urcă din adâncurile firii, și Ion, satisfăcut în dorința de a poseda pământ — și nimic altceva, pentru că nu avem de a face cu un arivist ce nu se mai poate opri — se întoarce la dragostea pentru Florica, devenită nevasta lui George Bulbuc, fiul altui chiabur și adversarul înlăturat de la mâna Anei, care-l ucide pândindu-l din întuneric.

---

[1] Păstrăm redacția din 1970.

Perfect paralel cu povestea țărănească, vine să se așeze în roman viața micii burghezii rurale, după ritualul știut: familia învățătorului Herdelea este în veșnică dușmănie cu popa Belciug, „pămătuful“, om hapsân, ursuz, apucător, altminteri bun patriot și păzitor al credinței strămoșești. Fiu al națiunii sale se simte mai cu seamă Zaharia Herdelea. El ar vota bucuros, în alegeri, cu partidul filoromân, dacă frica de a nu fi dat afară din slujbă nu l-ar sili la un înduioșetor, uman, oportunism. Mai mult pe ascuns, el învață pe copii la școală să simtă românește, iar doamna Herdelea se face când că știe, când că nu știe ungurește, după împrejurări. Necazurile știute de când lumea plouă pe capul învățătorului, care e atât de sărac, încât se face a uita de plata abonamentelor la gazete și angajează, cu mari riscuri, mobilă în rate, pentru fetele pe care trebuie să le căpătuiască într-un chip cât de cât convenabil. Cea mai mare, Laura, iubește pe studentul Aurel Ungureanu, dar îndemnurile părintești răzbesc și după lacrimile de rigoare se căsătorește cuminte cu prozaicul teolog Pintea, care nu pretinde cine știe ce zestre. A doua, Ghighi, revoltată romantic pentru moment, bănuim că va trebui să apuce pe același făgaș al resemnării. Cât privește pe ușuratecul Titu, ca băiat, acesta urmează să se descurce cum va putea, plecând la București, cu vagi proiecte literare și gazetărești. Geniul romancierului a intuit marele adevăr că apăsând mult pe istoria țărănească, violentând-o oarecum, era absolut necesar să pună o surdină cenușie pe relatările din lumea „inteligheнției“ — cu nimic deosebită la urma urmei de cealaltă —, pentru ca acordurile întregii orchestrații să devină perfecte. Cele două acțiuni se așază în scări contrapunctice, cu punți de legătură savant calculate, fără prisosuri și fără goluri. Suntem departe de „povestirea continuă“ a lui Filimon — întreruptă cronicărește cu descrieri de epocă —, de abia stăpânita încâlceală de pe alocuri din excelentul *Mara* al lui Slavici și de respirația scurtă a lui Duiliu Zamfirescu din *În război*.

Tablourile de natură lipsind cu totul — în afara câtorva date topografice și anotimpice necesare localizării și datării acțiunii —, fundalul îl formează evenimentele sempiterne din viața satului: nașterea (care, simbolic, are loc pe câmp; însă, în vederea spulberării oricărui aer liric, pe miriștea lanului cu bulgării de pământ arși de soare și cu tăierea cordonului ombilical cu secerea), nunta („prozaică“, simplu ritual de mântuială, după tocmeala crâncenă a părților privind zestrea), moartea (sinistră și ea, putând surveni prin sinucidere). În fine, momentele calendaristice tipice, ceea ce unora le place a numi cu un cuvânt vag elementele componente ale *monografiei* satului românesc: petrecerea duminicală de la horă și de la cârciumă (antisămănătoristă la culme: zdrăngănitul cobzei și chelălăitul clarinetului, praful răscolit de picioarele jucătorilor șiroind de sudori și de rachiul dat de dușcă, privitorii împărțiți în grupuri sociale: chiaburi, intelectuali, săraci ținându-se pe de margini cu sfială, bătăile după spartul chefului etc.), muncile câmpului, coasa, secera, tăierea porcului de Crăciun, balul „intelectualilor" în saloanele liceului din Armadia (Năsăud), la finele anului, cu toate fasoanele de rigoare, și celelalte. O citire rea — cum trebuie să fi fost aceea a lui Nicolae Iorga — duce la impresia privirii cu ură și furie către această lume aspră. Însă tocmai în tonul sec, neutral, stă farmecul, poezia relatării, și pe dedesubtul textului, cu aspect de proces-verbal simțim „lauda țăranului român", adusă de cunoscătorul adânc al acestei vieți, de care se simte legat cu toate fibrele ființei sale de intelectual pur, o dată cu nu știu ce aer tare de optimism biruitor și de încredere în energiile care zac în poporul de jos.

Însăși mișcarea în spațiu a acțiunii — începută și sfârșită simetric, în același gest epic: intrarea și ieșirea din satul Pripas — lasă senzația netă, definitivă, a perfecțiunii și echilibrului narativ. Romanul modern, în cea mai pură accepție a cuvântului, culme și capăt de serie nu numai a evoluției speciei în literatura română, dar, într-o privință, și a altora, este atât de bine susținut pe coloanele sale, încât cerul se poate vedea din nu importă ce unghi, iar exegeții pot trage nenumărate linii euclidiene de inextricabile geometrii. Subtitlul dar psihologic, dublat în chipul acesta de un mare simț al compoziției, conduce pe romancier la depășirea totală a cadrelor naturaliste de la care s-ar părea că purcede. Ibrăileanu, prea mult fixat de ideea transfigurării realității prin artă, nu avea dreptate să considere romanul ca o scriere „ternă". Rebreanu însuși ajunsese la convingerea că arta nu trebuie să fotografieze realitatea: „Realitatea, pentru mine, a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei..." Adevărul e că prozatorul descoperise, măcar în ceea ce privește literatura română, o modalitate inedită: faptul brut, ridicat la rangul de semnificație universală în certe condiții. Ion nu e deloc o abstracție goală, ci un ins acționând în împrejurări foarte precise. Întâmplarea din roman este extraordinar de exact fixată în timp și în spațiu, totodată uimitor de adevărată, în nu importă ce context geografic sau istoric. Asta și explică succesul mare al traducerilor. Căci, pe de o parte, străinul este atras de inedit, de exotic, aflat cu prisosință în roman, iar pe de alta, citește cartea pentru a se regăsi acolo pe sine. Și Julien Sorel și Rastignac și — de ce nu — fiecare din noi, în frunte cu creatorul lui, s-ar putea recunoaște parțial în Ion.

Tot atât de „lipsit de imaginație" — în sensul pozitiv al expresiei: autorul nu poate și nu vrea să scrie decât plecând de la fapte reale — este Rebreanu și în *Pădurea spânzuraților* (1922), romanul războiului și al condiției tragice a intelectualului ardelean, silit să lupte cu arma în mână împotriva neamului său. Cartea a ieșit prin complicarea psihologiei lui David Pop din *Catastrofa* și, totodată, ca o eliberare de sub povara amintirii morții absurde a fratelui Emil, cu șase ani mai tânăr decât scriitorul. Acum metoda este dostoievskiană, a analizei psihologice, nu însă angajată în marile obsesii ale sufletului slav, ci mereu cu tendința de proiectare în fapte exterioare.

Apostol Bologa (prenumele e simbolic, ca și acela al eroului din romanul anterior) este fiul unui avocat luptător memorandist, el însuși făcând apoi studii filozofice și juridice. Murind, tatăl îl îndemnase să nu uite că este român. Dar tânărul, în afara unei sensibilități mistico-religioase venite din partea mamei, care era cam bigotă, pare a se comporta destul de asemănător lui Titu Herdelea din *Ion*. Privește mai curând cu indiferență la frământările politice și naționale ale românilor ardeleni și, în preajma războiului, se grăbește să îmbrace uniforma militară, observând cum logodnica sa, Marta Domșa, admira parada ofițerilor. Războiul însă îl pune în fața dramelor zguduitoare. Romanul se deschide cu spânzurarea sublocotenentului ceh Svoboda, acuzat de dezertare la inamic, cu reflecțiile amare ale căpitanului Klapka, de aceeași naționalitate, imagini și idei care se strecoară în cugetul eroului, involuntar mai mult, pe neștiute, luând forma unor obsesii latente, dar amenințătoare pentru echilibrul său moral. A trebuit geniul lui Rebreanu spre a nu face din personaj o goală abstracțiune patriotardă. Aparent indiferent, Apostol Bologa se distinge ca ofițer artilerist, e decorat, lăudat, dar cere să nu fie trimis pe frontul românesc, fapt ce-i atrage notarea ca suspect în scriptele secrete ale generalului Karg, supravegheat, odată cu alți ofițeri de alte naționalități, de către locotenentul ungur Varga. Discuțiile de la popotă sau în alte împrejurări, referitoare la monstruosul imperiu habsburgic, închisoare a popoarelor, și cele privitoare la calamitățile războiului imperialist în genere, provoacă schimbări treptate în sufletul eroului predispus și așa la interiorizări. Ca cetățean austriac și ofițer, făcând o vreme parte din completul de judecată al abaterilor de la codul militar, Apostol Bologa ar trebui să se supună datoriei și jurământului de credință făcut. Dar ca român simte că nu poate lupta contra fraților săi, fie și indirect, numai aprovizionând frontul cu muniții, însărcinare pe care o avea la un moment dat.

Convingerile și sentimentele lui devin tot mai contradictorii, și reacțiile sufletești îi sunt adesea tulburi, de neînțeles. Venit într-o permisie, rupe logodna cu Marta, pentru simplul motiv de a fi văzut-o vorbind ungurește cu un ofițer maghiar. Când cineva îi atrage atenția că nu avea dreptate să se supere și că păcătuise prin șovinism, îl lovește cu pumnii, apoi, luându-și seama, deconcertat, tot el vine și-și cere iertare. Culme a contradicției, dar excelentă observare a omenescului, eroul, despărțit de logodnica romancă, e făcut să se îndrăgostească fulgerător de o unguroaică, o fată simplă, Ilona, fiica groparului Vidor din satul Lunca, lângă Ghimeș, unde fusese transferat de curând, de astă dată chiar în fața frontului românesc. Ghimeș este tocmai localitatea unde se petrecuse drama fratelui Emil. Rebreanu a cercetat mai târziu locul, a deshumat osemintele condamnatului și le-a îngropat dincoace de vechea graniță, spre răsărit, așa cum ar fi dorit cel mort. O scrisoare către familie, unde se vede intenția tânărului de a trece frontul la români, o așchie de brad din stâlpul spânzurătorii etc. se mai păstrează într-un muzeu. Un alt frate vine să informeze, târziu, după ce și romancierul murise de multă vreme, arătând un document epistolar, că Emil ar fi iubit la început o unguroaică și numai după aceea, în conformitate cu deciziile lui de a fugi la români, s-ar fi îndrăgostit de o româncă, în timp ce în roman lucrurile stau dimpotrivă. S-a înșelat oare romancierul? Evident, nu! Chiar de va fi fost așa, el a intuit extraordinar de exact *realitatea* psihologică a personajului, punându-l acum, tocmai, să iubească o unguroaică, pentru a tensiona conflictul său interior — ca și în cazul țăranului Ion cel însetat de pământ — spre a demonstra marele adevăr că iubirea este o fatalitate de neînlăturat (ca și sentimentul apartenenței etnice, dealtminteri) pe deasupra oricăror considerente de ordin cetățenesc și chiar etice, la mijloc fiind jurământul de credință a militarului austriac. E vorba deci de niște forțe venite parcă din adâncul de nebiruit al ființei umane, îmbrăcând forme oarecum stranii, mistice până la un punct. Însuși romancierul lasă a se înțelege că a scris cartea urmărit de umbra fratelui mort în război și în împrejurări îngrozitoare.

Sentimentul că n-ar trebui să lupte împotriva fraților săi, alimentat de spectacolul atrocităților militarilor unguri care spânzurau pe țărani, sub cuvânt de spionaj, numai pentru că se duceau în zona frontului să-și are ogoarele, faptul de a fi numit din nou între jurații care condamnau, totul îl împinge pe erou în a-și face un plan de fugă la români. El este însă atât de rău conceput, fără nici un fel de precauții — cauza fiind continuele tribulații interioare, ezitările de tot felul ale personajului —, încât tentativa eșuează, este descoperit de locotenentul Varga și tradus în fața tribunalului, care îl condamnă la moarte. Totul se petrece ca într-un vis îngrozitor, tulbure, negru, fără proteste, fără vorbe mari, fără nici un fel de eroism, moartea prin spânzurătoare — romanul începe și se sfârșește sub aceeași cheie epică, sumbră, halucinantă — vine mai curând ca o izbăvire. Abia dacă din gesturi, din câteva automatisme obișnuite (scoaterea hainei militare și împăturirea ei cu grijă la marginea patului din celula închisorii, punerea celei civile, necesară în un moment la sinistrul ritual, convorbirea mașinală cu preotul, perindarea prin fața ochilor a câtorva figuri cunoscute etc.) lasă a se vedea pâlpâirea vieții în omul tânăr, speranța obscură, absurdă a unei salvări. Deși credincios, un mistic chiar, prin structura sufletească și prin educație, Bologa privește crucea întinsă de preot și ascultă dezlegarea din urmă ca prin ceață, cu totul absent. Inițial, romancierul mai înjghebase un final cu o scrisoare pe care eroul o adresa, în ultimile clipe, mamei și chiar o scenă cu Ilona venită să-și jelească iubitul pe mormânt. Apoi se răzgândi și tăie totul fără milă. Instinctul creator al artistului l-a ferit, în mod egal, și de pledoaria politică și de nuanța melodramatică, măcar cât de neînsemnate, omenescul înfiorând cu maximă putere. Cum arată G. Călinescu, „niciodată cuvintele „patrie“, „nație română“ și alte clișee politice nu vin în gura lui Bologa“. Drama lui este însă cea mai puternică argumentare a grozăviilor războiului și a apartenenței de sânge la o comunitate națională.

Surprinzător, măcar la prima vedere, următorul roman al lui Rebreanu, *Adam și Eva* (1925), ar fi o scriere fantastică, bazată pe fenomenul cvasipsihologic de *déjà vu* și pe metempsihoza budhistă, pe care am aflat-o la Eminescu, în *Sărmanul Dionis* și în *Avatarii faraonului Tlà*, prezentă, cum se știe, la atâția romantici. Scriitorul ținea mult la această operă iscată, zicea el, dintr-o puternică și stranie impresie pe care i-ar fi provocat-o întâlnirea fugară, pe stradă, cu o necunoscută ce avea ochii verzi.

Așa cum e constituit, din șapte povestiri în ramă, deduse una dintr-alta după metoda din *Decameron* ori din *O mie și una de nopți*, *Adam și Eva* e un roman de dragoste prin secole. Asemănări s-au găsit cu cuplul erotic înfățișat de clasicul maghiar Madách Imre, în *Tragedia Omului* — tradusă în românește de Goga, dar cunoscut desigur lui Rebreanu în original —, ca și cu narațiunea lui Jack London *Rătăcitorul printre stele*. Mai ales în poemul sociogonic al lui Madách cuplul erotic Adam și Eva e văzut traversând istoria.

Toma Novac descoperă în Ileana femeia ideală, mai exact spus, complementul lui metempsihozic căutat în reîncarnările anterioare. (O combinare a mitului Nirvanei indice cu acela al androginului din dialogurile platonice se poate presupune). Împușcat de soțul gelos, probabil, eroul trăiește în agonie retrospectiva celor șapte trepte succesive ale iubirii: în India veche, bărbatul se numea Mahavira, era păstor și iubea pe Navamalika, dată însă regelui Arjuna. Reîncarnați la epoca Egiptului, cei doi se numesc Unamonu și Isit, care e însă favorita faraonului Dadefra. La treapta asiro-chaldaică, reapar sub chipul lui Gungunum și Hamma, la cea romană sunt Axius și Sevilia, în evul mediu, Adeodatus și Margareta, în vremea Revoluției Franceze, Gaston și Yvonne, în fine, ultima înviere îi face să răsară în România contemporană, Toma și Ileana. Suportul filozofic, detot firav, abia dacă e valabil pretext, scos însă sub forma unui citat, arbitrar desigur, din Kant: „Nu trebuie să credem tot ce spun oamenii, dar iarăși nu trebuie să credem că ei spun totul fără nici un temei.“

Suntem departe de fiorul metafizic eminescian, unde atenția cădea pe neprevăzutul oniric, pe decorul fantastic și uranism. Opera pare anacronică, ieșită din preocupări autodidacte s-ar zice, nu însă în total dezacord cu temperamentul artistului și omului ce s-ar fi arătat uneori cuprins de mistice superstiții, repede acoperite. Compoziția geometrică, ușor de realizat în cazul de față, nu e totuși potrivită subiectului. Cele șapte nuvele — de fapt, cum arăta Al. Piru, șapte romane concentrate — se declanșează mecanic una dintr-alta și după ce ai citit două din ele ghicești de îndată restul. Interesul mai stă doar în arta descrierii de atrocități — nu întru totul de condamnat, de vreme ce vechii nuveliști italieni o aplicau; o aflăm în *Alexandru Lăpușneanul* și e gustată mult în filmul modern —, capitol la care prozatorul, abilitat în naturalism se documentează minuțios, înșirând cele mai mari grozăvii: jupuiri de viu, scoateri de ochi, tăieri de limbă, înjunghieri în inimă, flagelații sângeroase, ghilotinări etc.*

Studiul naturalist e mult mai bine aplicat în *Ciuleandra* (1927), o nuvelă dezvoltată, care s-a bucurat de succes în traduceri și ecranizări. Procesul psihopatologic urmărit este acela al unui obsedat care fără o rațiune aparentă își ștrangulează soția. Fiind vorba de un vlăstar boieresc cu sânge tulbure, stricat, pe care familia îl însoțește cu o fată din popor în vederea regenerării, ideea ar putea veni de la Duiliu Zamfirescu. Însă Puiu Faranga este un nebun adevărat. Virtuțile povestirii, care e o analiză retrospectivă a actului asasinării, de unde posibilitatea construirii de filme după ea, mai stau și în antagonismele sociale pe care autorul le dezvăluie. Mădălina, devenită Madeleine, este o fată din popor, iubită de bunul medic psihiatru Ursu, consăteanul ei (urmă poporanistă?), și victimă, ca eroinele lui Sadoveanu, a capriciilor boierești.

Crăișorul (1929), într-o ediție ulterioară *Crăișorul Horia,* ar fi tentativa lui Rebreanu de a studia, conștiincios de altminteri, după izvoare, condiția istorică a țăranului ardelean. Obișnuiți cum suntem — dar și îndreptățiți — să judecăm totul de la înălțimea lui *Ion,* a *Pădurii spânzuraților* și a *Răscoalei,* narațiunea abia de se salvează din eșec, la nivelul onorabilității. Mulți vorbesc, când comentează *Răscoala*, de „documentarea minuțioasă a scriitorului“, înțelegând prin asta chiar coborârea în scripte, care l-ar fi ajutat foarte mult. E o eroare. Ca și Sadoveanu, cu toată marea deosebire dintre dânșii, Rebreanu nu poate scrie decât despre ceea ce a văzut și a trăit. Apoi în cazul lui se pune și o altă problemă: eroul lui Rebreanu este insul de rând, omul din gloată, nu personalitatea excepțională, romantică. În afară de ultimul capitol, „Roata“, zguduitor prin „realismul“ cu care e descris înfiorătorul supliciu, evocarea răscoalei moților nu se susține artisticește. Influențat de unii și de alții, de legendă, pentru care nu avea aptitudini, grăbit și prea încrezător în talent, după mari succese, romancierul vizează imaginea supraomului Horia, mișcarea maselor nu se vede și alunecările naționaliste transpar: „— Un om?... Mai mult decât un om!“, zice cineva înspăimântat de liniștea cu care eroul înfruntă moartea. Însă care sunt până acum romancierii care au dat mari opere de evocare istorică bazate pe documentație? Camil Petrescu în *Un om între oameni?* Oskar Walter Cisek, care abordează din nou, în *Pârjolul*, răscoala moților? Viitorul romanului istoric, dat fiind că Sadoveanu a bătătorit un drum și l-a făcut astfel interzis, s-ar părea că aparține documentării. Dar formula artistică nu a fost găsită încă.

---

* Edificator în acest sens este paragraful din *Jurnalul* lui Rebreanu referitor la asasinarea de către legionari a primului ministru Armand Călinescu, la 21 septembrie 1939. Scriitorul se deplasează la fața locului și notează cu mare cruzime represaliile celor de la siguranță.

Al treilea mare roman al lui Liviu Rebreanu este *Răscoala* (1932). Lucrarea a fost îndelung mediată, ca și *Ion*, în a cărui prelungire vine, prin chiar aducerea în plan secund a personajului Titu Herdelea, prefigurare autobiografică stinsă, aplatizată, făcută definitiv obiectivă, desprinsă de matca eului creator, care nu se vede nicăieri în opera scriitorului. După *Ion*, romanul țăranului ardelean, intenția lui Rebreanu ar fi fost să compună alte două, consacrate vieții satului din Muntenia și, respectiv, din Moldova. Problema țărănească era mereu actuală și devenea tot mai arzătoare chiar în perioada de gestație a operei ce coincide cu marea criză din jurul lui 1929. Orice reflecție asupra temei se concentra, ca de la sine, asupra evenimentului capital de la începutul secolului, răscoala din 1907, astfel încât romanul țărănimii din vechiul regat a trebuit să fie unul singur, conceput însă mai larg, dinamic, după legile epopeei.

În aparență măcar, prima parte trenează. Prin Titu Herdelea, pătrundem în medii bucureștene, burgheze mai întâi: o bovarică d-nă Alexandrescu, gazda jurnalistului, mai frivola sa fiică Mimi, o iubită mediocră Tanța, ziariști „intransigenți“ ca Roșu de la „Drapelul“ ori oportuniști ca Delcineanu, politicieni de nivelul candidaților la prefecturi, ca Boierescu, Baloleanu, îmbogățiți de război ca Gogu Ionescu etc. Prin aceasta din urmă, cumnat cu Laura Pintea, sora lui Titu, și frate al Nadinei Iuga, ne apropiem treptat de boierimea valahă, de categoria arendașilor și în fine de țărani. Grigore Iuga este un tânăr cu vederi umanitariste, vag progresiste, tatăl său, Miron, dimpotrivă, e un boier foarte conservator, respectat întrucâtva de țăranii de pe moșia sa. Poziția lor este compromisă și subminată de arendași exploatatori, urâți de popor, precum Platamonu, Cosma Buruiană, colonelul Ștefănescu, Ilie Rogojinaru etc.

Treptat, băgăm de seamă că începutul cam lung al cărții lâncezește numai suspect, ca marea înainte de furtună. Nori negri încep să mijească la orizont, o adiere rău prevestitoare plutește în atmosferă și neclintirea apelor tresare de obscure fierberi înăbușite în adâncuri. Prăpastia socială dintre exploatați și exploatatori se dezvăluie gradat, dar iute, în toată realitatea ei crudă. Făcând o plimbare la moșia lui Grigore Iuga, Titu Herdelea află că țăranii sunt lipsiți de pământ: — „Apoi vezi, pământul oamenilor, asta e chestia țărănească! Pământurile! Nu prea sunt, și unde au fost s-au cam spulberat...“ Arendașul Ilie Rogojinaru își dă cu părerea că țăranul e „nu numai rău“, ci și „prost și leneș“. Ca și în *Ion*, problema pământului, sub diferite unghiuri, vine în centrul preocupărilor tuturor.

Acolo ea era concentrată într-un singur personaj, ales ca reprezentant tipic. În Ardealul de nord proprietatea țărănească individuală era un fenomen vechi, aproape din epoca Mariei Thereza, ciocnirile intereselor de clasă aveau loc mai mult între păturile țărănești diferențiate, între chiaburi și săraci, iar aparatul de stat nu putea să se amestece direct în asemenea conflicte. Dimpotrivă, dincoace, înapoierea cvasifeudală persista, pământurile se aflau mai mult în mâinile boierilor și arendașilor, țărănimea apărea, în cea mai mare parte a ei, ca o masă exploatată în bloc și statul era direct interesat în aceste raporturi sociale. Că un țăran a ucis sau a făptuit cine știe ce nelegiuire pentru a pune mâna pe pământ era, în statul habsburgic, o chestiune de drept comun, pe când în România burghezo-moșierească de la sfârșitul secolului trecut atentatul asupra unui moșier căpăta proporțiile unui conflict social de anvergură. Prin însăși natura lor, aceste conflicte tindeau să ia amploare, și aproape toate răscoalele țărănești — cu atât mai mult cea din 1907 — au zguduit societatea românească în adâncuri.

Făcând asemenea comparații, nu e vorba de a mări cumva artificial forța mesajului celui de al doilea roman țărănesc al lui Rebreanu (tendința există, între critici, dar ea pornește dintr-o optică estetică eronată) în detrimentul primului. S-ar putea demonstra foarte usor chiar contrariul. E vorba numai de a pune în evidență arta scriitorului, mijloacele noi, absolut adecvate noului subiect: în *Ion* acțiunea se dezvoltă gradat, în respirații epice egale, pe când în *Răscoala* încetineala, acalmia din partea întâi e urmată ca de o explozie. Ca atare, personajele individuale, scene și grupuri se confundă cu masa în mișcare. Titluri ca „Se mișcă țara“, „Focurile“ sunt semnificative, și cu toate că obiectivul e fixat asupra satului Amara de pe Argeș, la moșia boierului Miron Iuga și în împrejurimi, impresia este de cuprindere foarte largă.

Înainte de orice, arta prozatorului rezidă în a surprinde pe viu pătrunderea duhului răscoalei în gloată. Misterioși mesageri pe cai albi se zice că ar fi trecut prin sate îndemnând țăranii să intre în pământurile boierești. Obișnuitele mișelii ale proprietarilor și acoliților lor încep să fie privite de țărani dintr-un unghi mai diferit decât până acum: șoferul Nadinei, nora lui Miron Iuga, trage de urechi pe copilul lui Pavel Tunsu și calcă sub roțile automobilului cocoșul babei Ioana, dar lumea adunată huiduiește și cineva aruncă chiar cu o piatră după mașină. Chirilă Păun a pus gând rău feciorului arendașului Platamonu, Aristide, care i-a batjocorit fata, lumea e indignată de arestarea învățătorului Dragoș, pentru un pretext oarecare, și chiar blajinul Ignat Cercel dă semne de revoltă împotriva perceptorului care i-a sechestrat porcul în contul dărilor. Prin nu se știe ce mister, parcă, țăranii încep să nu mai fie umilii din *Proștii*, crâcnesc, primesc sfaturile, propunerile și discursurile boierești cu câte un rău prevestitor „De!“, încep să amenințe, înjură și mai ales vorbesc între ei cu subînțelesuri mai mult decât revelatoare: Trifon Guju bate coasa în luna lui martie — lucru ce e cu totul neobișnuit în acest anotimp — și Leonte Orbișor îi strigă din uliță:

> „— Bați coasa, Trifoane, ori?... întrebă Leonte fără mirare.
> — O bat să fie bătută! zise Trifon fără să ridice capul.
> — Mi se pare că vrei să cosești înainte de-a semăna?
> — Apoi dacă trebuie?... De!“

Marin Stan se adresează boilor așa:

> „— Fire-ați ai dracului de zăpăciți, unde vă duceți?... Hooo'... Ho!... Ia seama că am să-ți dau bătaie!... Hoo!... Ce, nu ți-e bine? Te-ai boierit, ai?... Apoi stai, că-ți dau eu!
>
> Îl plesni cu codiriștea biciului peste bot, întâi pe unul, apoi pe celălalt, scrâșnind:
>
> — Să nu fii boier, că te-a luat dracul!“

E drept că scriitorul lasă a se vedea că în ceea ce-l privește face deosebire între boieri ca Grigore Iuga, om cu vederi mai liberale, tatăl său, Miron, conservator, mai aspru cu țăranii, și arendașii rapaci de tipul lui Rogojinaru ori Platamonu. Fapt este însă că țăranii sunt puși să-i considere tot o apă și-un pământ, ceea ce vine cu totul în spiritul adevărului, căci atunci când Rogojinaru pune pe plutonierul Boiangiu să snopească în bătaie oamenii pentru un furt imaginar, boierul cel bătrân i se raliază; mai mult încă, chiar convins de nevinovăția celor în cauză, nu caută să repare nedreptatea și aprobă violența din principiu. Când nora lui, Nadina, plictisită de moșie și în căutare de bani cât mai mulți necesari vieții de lux pe care o duce în marile orașe, vrea să-și vândă proprietatea de la Babaroaga, socrul împiedecă demersurile țăranilor și, avid de pământ, se propune cumpărător. În cele din urmă, țăranii se adună la curte cerând să vorbească cu boierul în chestiunea moșiei, s-ar părea. Acum ei însă nu mai pot sta la sfat ca lumea. În ultimul timp zvonurile despre răscoale pluteau în aer, mulțimea se agită și precis de tot nu știe ce vrea. Se aud voci imposibil de identificat, vorbe fără legătură aparentă cu scopul adunării, de felul:

> „— Mai bine omorâți-ne, să scăpați de noi!
>
> — Nici așa nu-i drept ca unii să plesnească de prea sătui, iar altora să li se usuce mațele de nemâncare!“

Boierul nu are de fapt cu cine se înțelege, apreciază greșit psihologia mulțimii în fierbere crescândă, își face iluzii cu privire la autoritatea sa și trage cu pușca în cel care i se pare mai amenințător și cu gura mai mare. Acesta fusese însă semnalul, neștiut de nimeni mai înainte, pentru ca gloata să se pună în mișcare ca o apă ce rupe zăgazuri șubrede:

> „Mulțimea, frământată ca o baltă răscolită de o furtună năprasnică, se îndoia când încoace, când încolo, căutând parcă să-și descarce mai repede furia ce o sugruma...“

Boierul este luat pe sus de un potop, o bâtă anonimă se înalță deasupra capetelor vânzolite și-l izbește cu sete în tâmplă, ca o forță dezlănțuită a naturii valul flămânzilor calcă totul în picioare. Fresca se desfășoară cu repeziciunea unui torent de flăcări și sânge; răsculații, stihie cu mii de capete, dau foc, omoară, distrug anarhic; abia din fugă se pot reține câte un gest, o sudalmă, o icnire de năduf; opincile care cu câteva minute mai înainte se fereau să atingă iarba din parc pătrund grosolan în saloanele conacului; frivola Nadina, întârziată din întâmplare la moșie și surprinsă în iatac, este violată ca într-o răzbunare, ori dintr-un impuls obscur al naturii, de Petre Petre, urmat de Toader Strâmbu, care apoi o sugrumă. (Tenta naturalistă se vede, însă e cu totul la locul ei pe portativul epic). În altă parte, o scenă mai fioroasă încă povestește cum Chirilă Păun, ajutat de alții, pune la pământ pe Aristide, fiul arendașului, și-i taie organele, crâncenă răzbunare pentru batjocorirea fetei. Foamea și încredințarea că sudoarea muncii lor stă în avuțiile boierești îi fac pe răsculați să spargă hambarele și să care pe la casele lor. Ignat Cercel se spetește ducând la saci cu grâu și-și întoarce porcul luat de perceptor cu vârf și-ndesat. Melinte Heruvimu pătrunde în cămările arendașului Buruiană și umple un coș cu bunătăți de ale gurii pentru nevasta-i bolnavă, pe care o găsește însă moartă.

Deosebit de precis este intuit caracterul spontan, neorganizat al răscoalei. În figura lui Petre Petre pare a se contura, la un moment dat, un conducător; cineva are ideea de a tăia firele telefonice în vederea unei iluzorii retranșări strategice; unii pun pe foc scriptele cu învoieli și catastife, mai mult însă în focul urii decât într-un scop anume. De altminteri, între țărani își fac loc inerentele disensiuni, diferențierile după avere sunt prezente. Sărăcimea e cuprinsă de febra răscoalei, dar înstăriți de felul primarului Pravilă, Luca Talabă sau Lupu Chirițoiu se țin deoparte și îndeamnă la potolirea spiritelor.

Senzația puternică de simultaneitate a fenomenului răscoalei este realizată cu o tehnică neîntrecută de nimeni până acum. Așa cum cer legile epicului celui mai pur, acțiunile sunt puse neapărat sub semnul duratei, contrase în secvențe paralele uimitor de iute derulate în fața ochiului, ca pentru a îmbrățișa aspecte revelatoare în timpul cel mai scurt și sub raza cea mai lungă. Un capitol se sfârșește cu tribulațiile lui Ignat Cercel în legătură cu porcul sechestrat de preceptorul Bârzotescu și imediat următorul ne introduce în saloanele înaltei societăți bucureștene. O scenă de răscoală din satul Amara este urmată de pupăturile din parlament, „înfrățirea patriotică“ a partidelor istorice față de pericolul țărănesc și așa mai departe. Documentându-se amplu, de la pamfletul lui Caragiale și *Rătăcirea din Stoborăni* a lui Spiridon Popescu, până la insignifiantul roman al lui V. Demetrius, *Domnul deputat*, și naiva *Lupii* de I. C. Vissarion, răscolind arhive, colindând satele și stând de vorbă cu țăranii, compunând, în fine, mai multe versiuni ale romanului, autorul a tăiat și a aruncat la coș sute de metri de peliculă până când a izbutit concentrarea din montajul final. Lăsând la o parte pledoariile poporanist-sămănătoriste, mai mult sau mai puțin vizibile, și celelalte deficiențe de ordin artistic, nuvela lui Spiridon Popescu respiră prea scurt, și romanul în trei volume, *1907*, de Cezar Petrescu se împotmolește în digresiuni. Rebreanu a găsit formula ideală, turnând totul într-un singur clocot, sub o durată exactă, fără divagații inutile, fără pitoresc și culoare prea multă, cu minime opriri în conturarea rapidă a câtorva personaje, toată greutatea căzând pe zvârcolirea unei lumi împărțită în două tabere cu ură de moarte între ele, țăranii și burghezo-moșierii.

Perfect sudată nucleului narativ este și partea care povestește represiunea sângeroasă. Înalte ordine trimit spre satele răsculate batalioane și regimente echipate ca pentru război, cu tunuri și mitraliere, comandanți și subcomandanți, planuri de campanie și dispozitive de luptă în toată regula, pentru ca *pedepsirea* vinovaților să se facă, în fapt, tot *anarhic*, prin împușcări fără judecată și bestialități de tot felul — descrise cu o pană crâncenă de romancier — , făcute cu ură și „frică“ nu în numele unor legi justițiare, ci ca niște crime în serie, săvârșite la repezeală.

Alături de comandantul batalionului sosit la Amara, prefectul Baloleanu își pierde cumpătul:

> „— Calm, domnule maior! Să nu ne pierdem calmul! — bolborosi Baloleanu, foarte galben, coborând șovăitor din caleașcă, urmat de primul procuror, care părea cel mai liniștit dintre toți...“

La rându-i, maiorul Tănăsescu e cuprins de panică și vorbele lui nu sunt de loc ale unui militar care știe ce are de făcut:

> „— Trompet! — izbucni maiorul. De ce nu suni, ticălosule?... Sună mereu, trompet, să audă și domnul prefect că aici nu mai e politică!... Hoții vreau să ne bea sângele, onorate domnule prefect!“

Unii comentatori — nu mai puțin G. Călinescu — găseau nejustificate precipitarea, lașitățile și apoi atrocitățile reprezentanților aparatului de stat veniți să reprime răscoala. Exagerând în sens contrar, alții pun totul pe seama împrejurării că s-ar fi putut ca armata să treacă de partea răsculaților. Lucrul n-ar fi fost exclus, însă răscoala a avut un caracter cu totul spontan, și în lipsa unei minime organizări e greu de crezut, în afara excepțiilor, ca reacția ostașului din rânduri să se exteriorizeze prin gesturi riscate. În sfârșit, discuția nu are rost când e vorba de puterea emotivă a artei. Mai curând, cu sau fără voia lui, romancierul realizează acea atmosferă terifiantă din preajma crimelor odioase, al faptului nelegiuit, îngrozitor de inuman, laș, cutremurător. Un straniu transfer de impresii se produce de la creatorul și, o dată cu el, de la contemplatorul operei către protagoniști, ca în tablourile lui Goya. Soldații care trag în oamenii puși la zid, cu mâinile legate, sunt cuprinși de o frică mai presus de fire, enormă, mult mai mare decât atunci când ei înșiși înfruntă moartea, împinși pe câmpul de bătaie de generalii și de împăratul lor.

Inegalitatea în creația lui Rebreanu, pe care am mai observat-o, lipsa de efort susținut, oboseala își pun semnul pe cele trei ultime romane ale sale: *Jar* (1934), *Gorila* (1938) și *Amândoi* (1940), care par scrise la repezeală, în gustul confraților de duzină, citiți de altfel în epocă de un public mai puțin pretențios. Primul și al treilea sunt chiar în tonul prostului gust mic-burghez de altădată și de oricând.

În *Jar*, o studentă în litere, Liana Rosmarin, se îndrăgostește de un ofițer aviator, un ins ce-i este inferior intelectualicește, cel puțin așa crede ea și așa lasă autorul să se creadă. Pe urmă Dandu, după ce o seduce, o părăsește pentru o alta și la sfârșit fata se împușcă. Observațiile asupra mediului, care s-ar fi putut face, sunt ca și inexistente, iar semnificațiile mai adânci nu pot fi deduse de nicăieri.

Amândoi e un roman polițist de rând. Comerciantul Ilarie Dăniloiu din Pitești și nevastă-sa Mița sunt asasinați. Urmează cunoscutele cercetări detectivistice „palpitante“, pentru ca până la urmă, persoana cea mai puțin suspectă, servitoarea Salomia, să mărturisească dubla crimă. Mobilul ar fi fost împrejurarea că stăpâna îi reținuse o salbă, în schimbul unor bani împrumutați, și refuzase s-o ajute când bărbatul ei era grav bolnav. Relatarea nu cade însă pe aspectul contradicției de clasă, cum s-ar crede și s-ar fi putut face. Scriitorul întreprinde, ca în *Ciuleandra*, dar cu un rezultat mult mai slab, o lungă analiză, reconstituirea crimei etc., din care să rezulte concluzia pur naturalistă, fără interes literar, că femeia era un caz patologic de criminalitate înnăscută.

Gorila, roman de pretenții mai mari, gândit să formeze, împreună cu *Ion* și *Răscoala*, un ciclu de trei, prin prezența aceluiași Titu Herdelea, povestește cariera și moartea ziaristului Toma Pahonțu. Plecând de la date reale, pe cât se spune atmosfera de epocă pare a se contura la un moment dat: Pahonțu* e un om energic și inteligent, fost luptător în război, intransigent față de sforăriile politice pe care le denunță în gazeta de prestigiu condusă de el. La un moment dat, autorul dă semne că ar vrea să facă din eroul său un arivist, mai mult sau mai puțin subtil, mai mult sau mai puțin forte, uzând, printr-un fel de regresiune etică, de nu importă ce mijloace, între care și diversiunea naționalistă, detronând politicieni, susținând pe alții să ajungă miniștri, el însuși obținând un scaun de deputat. Însă personajul nu este lăsat să se dezvolte plenar, până la capăt. În chip inexplicabil, romancierul îl face să se îndrăgostească de Cristiana, soția ministrului Belcineanu, absorbit cu totul în această direcție. Pentru că bărbatul promite să divorțeze, Pahonțu se oferă a-l susține în alegeri, trădând „Falanga“, organizația de expremă dreaptă în serviciul căreia tocmai se afla. În cele din urmă, unul din membrii „frăției de cruce“ — o suborganizație politică integrată „Falangei“ (care trebuie să fi fost gruparea legionară de tristă memorie) — îl suprimă prin împușcare.

În definitiv, evoluția caracterelor, alegerea subiectelor, diferitele rezolvări ale conflictelor, luate în sine, interesează mai puțin. Totul este ca atmosfera mediului să fie bine prinsă în vederea motivărilor epice. Dar tocmai aceasta lipsește lui Rebreanu, incredibil de stângaci în ceea ce privește înfățișarea vieții orășenești din societatea înaltă. Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu chiar îl întrec cu mult în această privință.

---

* Din *Jurnal* aflăm că prototipul personajului fuse Pamfil Șeicaru, dușman de moarte al lui Rebreanu, care însă, în roman, îl problematizează, ferindu-se cu mult tact artistic de căderea în pamflet.

Rebreanu rămâne ca un profund cunoscător al sufletului rural, realizatorul epopeei moderne a satului românesc — neîntrecută de nimeni până acum — mai cu seamă în cele două capodopere ale sale, *Ion* și *Răscoala*. Originalitatea și, odată cu aceasta, profunzimea lor e mult mai mare decât ar reieși la prima vedere. Rămâne încă de demonstrat dacă stilul sec (lăudat și apreciat, recomandat, la vremea lui, de însuși Aristotel) nu e cumva chiar produsul unui mare efort, venit din partea unui artist interesat mai întâi de toate de puritatea aurului aruncat în balanță și mai puțin de măiestria orfevreriilor. Greu de aflat scriitor, om politic, istoric sau sociolog român care — de bună sau rea credință — să nu strige durerea țărănească din veac. Rebreanu nu a făcut-o... Sau a făcut-o într-un fel numai al lui. Pe cronicarii care scriu cu răutate despre „vrăjmășia prostimii“ îi iertăm, căci sunt niște naivi ai condiției lor boierești din epocă. Au prevăzut și ei unele lucruri, dar nu și-au putut imagina rolul țărănimii în dezvoltarea democrației moderne. Cum nu și-l reprezintă exact nici mulți dintre oamenii politici de azi, în pragul mileniului trei. Pe Dinicu Golescu îl suspectăm pentru momentul de slăbiciune și-l îndrăgim totodată pentru compasiunea lui, emoționat cum era după călătoria făcută în occident, pus pe căieli amarnice și pe fapte cu prea puține urmări pozitive. Pe Bălcescu și pe Eminescu îi iubim pentru strigătul lor romantic, deznădăjduit. Însă după apariția lui Cațavencu orice batere cu pumnii în piept față de cauza țărănimii o primim cu foarte mari rezerve. Arta lui Rebreanu răsare din această tensiune spirituală a istoriei și se înalță ca un argument de fier, dezgolit de toate fioriturile retoricii, cu muchii aspre, dure, de care demagogia se sfărâmă neputincioasă.

În vremea din urmă, la peste trei decenii de la prima ediție a cărții de față, prin hărnicia lui N. Gheran putem în sfârșit lua cunoștință și de *Jurnalul* lui Liviu Rebreanu (volumul I, apărut la Minerva, în 1984, începe cu data de „Vineri, 24 iunie 1927“; celelalte următoare merg până la sfârșitul vieții, aproximativ). *Jurnalul* ne pune în față — mai mult decât oricare dintre reflexele autobiografice din operă — pe omul Rebreanu. Ambițios, tenace, ca toți ardelenii, cu o putere de muncă ieșită din comun. Scria greu de tot și numai nopțile, de cele mai multe ori fugind de zgomotul Capitalei, la Orlat, lângă Sibiu, la Maieru, în satul copilăriei, găzduit de prieteni, la Valea Mare, lângă Pitești, unde își va întemeia o mică fermă, de care era mândru. A avut dușmani numeroși printre confrații de condei, pe Nicolae Iorga, pe Arghezi, pe Victor Eftimiu, Pamfil Șeicau, Nichifor Crainic etc., la mijloc intrând invidia pentru succesele romancierului ori unele funcții avute, la care ținea foarte mult, aceea de președinte al Asociației Scriitorilor, de director al Teatrului Național, de director al Direcției Educației Poporului, pe timpul venirii la putere a P.N.Ț., chemat de Iuliu Maniu. Avea slăbiciunea mondenităților, a gloriei, a titlului de membru al Academiei, a primirilor la palat, de către Carol al II-lea, a călătoriilor oficiale în străinătate, în Germania, în Norvegia, în Anglia, Franța, Spania, Italia, Iugoslavia, fiind pe atunci, prin unele traduceri, scriitorul român cel mai cunoscut peste hotare. Ținea la avere și la fală, cheltuia banii cu nesăbuință, amanetându-și, asemeni lui Balzac, operele încă nescrise, plănuite minuțios numai, cum s-a întâmplat cu *Crăișorul*, cu *Răscoala*, la mijloc venind și slăbiciunea — iubirea puțintel cam exaltată — pentru soția Fanny (născută Rădulescu), fostă actriță, ca și pentru fiica acesteia, Puia Rebreanu, pe care o înregistrase în acte ca fiică legitimă. Ajunsese să câștige bani destui, dar nu de ajuns spre a sta pe picior de egalitate, cum ar fi voit, cu bogătașii epocii, cei mai mulți parveniți prin politică și corupție. *Jurnalul* ni-l arată totuși — în momentele când izbutește să se desprindă de mizeriile vieții de toate zilele — foarte lucid, *în singurătatea sa*, în nopțile de chin creator, învăluit în fum de tutun și în aburii cafelelor. *Jurnalul*, în multe locuri, e gândit a fi o *spovedanie*, nu deloc ca o suită de memorii convenționale, mai mult sau mai puțin (deși, în anume chip, pagini întregi nu sunt decât un *aide-mémoire* al insului asaltat, hărțuit, de grijile diurne). Își propune să fie absolut sincer și de aceea lasă cuvânt ca acele caiete de taină să nu fie date în vileag decât după 30 de ani de la trecerea sa din viață. Acest legat nu a prea fost respectat de urmași. Scriitorul a murit mult mai devreme decât prevăzuse și mâini străine au tăiat șiruri întregi, au folosit foarfeca și scociul, la mijloc venind fie probleme de familie, fie dintre cele politice. Începutul este impresionant: „Încep acest jurnal cu gândul să-mi pun aici tot ce am în inimă și-n suflet pentru mine însumi, care altfel n-ar fi posibilă. La o anume vârstă începi să-ți dai seama cât ești de singur în lume ca om sau ca individ. În realitate nu există nici rude, nici prieteni cu care să poți fi într-o adevărată comuniune sufletească. Trebuie să înțelegi că menirea omului (dealtfel cred că și a oricărei ființe vii) este să ducă singur o viață în fond solitară. Omul e o lume complectă și puternic izolată de toate celelalte lumi omenești. Legăturile cu lumile exterioare sunt doar aparente, în orice caz superficiale. Slăbiciunea și nevoile vieții te fac să-ți închipui că înțelegi pe alții, că iubești și ești iubit și înțeles. Eroare grea, despre a cărei realitate dureroasă ajungi să-ți dai seama în clipele când singurătatea, majestuoasă și divină, te copleșește mai crâncen".

O asemenea mărturie zguduitoare dezvăluie dintr-odată fața nevăzută, aproape nici bănuită a marelui scriitor. Acum înțelegem *cât de singur* (de altfel ca oricare dintre oameni) trebuie să fi murit el, în ziua de 1 septembrie 1944 (dacă această dată este corectă) la Valea Mare. Înțelegem, mai ales *cât de singur* moare eroul său principal, Ion, *cât de singur* moare Apostol Bologa, *cât de singur* moare Crăișorul Horea, *cât de singur* moare țăranul răsculat Petre Petre, la răscrucea drumului din sat, părăsit de ai lui, străpuns de gloanțele alor lui, căzut într-o baltă de sânge, scrâșnind, murmurând frânturi de înjurături sau de rugăciune: „Dumnezeu... soarele... pământul..."

Jurnalul este, credem, un bun instrument de control asupra valorii operei rebreniene, de care unii (ce-i drept puțini, dar printre ei se află însuși I. Negoițescu!) s-au îndoit și poate se vor mai îndoi, pe nedrept. Alții, subiectivi (cu îndreptățire însă) îi vor supralicita valoarea, cum se întâmplă acum cu mai toate cărțile memorialistice. Se uită adesea, că un jurnal este mare, extrem de interesant, tocmai pentru că provine de la o mare personalitate, de la creatorul lui *Ion* , a *Pădurii spânzuraților*, a *Răscoalei*. Altminteri, am fi puși în situația falsă de a declara drept „casă memorială“ orice locuință a cuiva, păstrată în condiții cât de cât autentice.

CAMIL PETRESCU[1]

Se zice că un armator foarte bogat din anticul Milet l-ar fi întâmpinat cu semeție pe concetățeanul său Thales, contestându-i inteligența, devreme ce îl vedea trăind în sărăcie. Ca demonstrație a tezei contrarii, filosoful și geometrul a lăsat la o parte lada sa cu nisip pe care trăgea linii și s-a apucat de negustorie, devenind mult mai bogat decât preopinentul său, într-un timp foarte scurt. A cedat apoi cu superbie toată averea colectivității și s-a întors la uneltele sale. Această legendă din Diogen Laerțiu ar fi fost amintită cu plăcere de Camil Petrescu. Ea se potrivește modului de a aborda problema intelectualului în tot ce a scris autorul *Patului lui Procust*, cu observația că, cel puțin în vremurile noastre, splendida demonstrație a înțeleptului antic n-ar mai putea fi făcută cu aceiași sorți de izbândă.

---

[1] CAMIL PETRESCU (n. 22 aprilie 1894 în București — m. 14 mai 1957, București) se născuse într-o familie burgheză, fiu al unui alt Camil Petrescu (mort înainte de nașterea copilului) și al Anei (n. Cheler), despre ambii părinți știindu-se foarte puține lucruri. Rămas orfan, fu crescut de familia subcomisarului de poliție Tudor Popescu din circumscripția Obor, scriitorul, asemeni lui Arghezi, ocolind discuțiile prea limpezi în legătură cu propria-i copilărie. După terminarea celor patru clase primare, la școala din Gura Oborului Vechi (1905), își continuă studiile la liceele „Sf. Sava“ și „Gheorghe Lazăr“, după care urmează, începând din 1913, Facultatea de litere și filosofie a Universității din București, debutând în publicistică din chiar anul al doilea, la *Facla* (1914), semnând *Raul D.*, cu un articol intitulat *Femeile și fetele de azi*.

Opera lui Camil Petrescu reprezintă o izbitoare unitate, cu toată diversitatea genurilor abordate. Versuri, piese de teatru, romane, eseuri filosofice, ori numai simple articole de gazetă sunt ieșite în chip absolut din unul și același condei, își au sorgintea în aceeași complexă problemă a condiției intelectualilor în societate și, în ipoteza descoperirii unei lucrări nesemnate, s-ar putea deduce cu mare siguranță paternitatea ei, în virtutea ardenței stilistice cu totul specifice. În afară de Eminescu, poate, nici unul dintre truditorii asupra verbului românesc — spre a folosi o expresie nu tocmai potrivită pentru autorul *Sufletelor tari* și a lui *Danton* — nu lasă o impresie atât de netă că scrie numai și numai pentru că are

---

Înainte de terminarea studiilor, participă ca voluntar la campania din 1916-1918, fiind și grav rănit (rămânând aproape surd, în urma exploziei unei bombe inamice de mare calibru, undeva prin Piatra Craiului, pe frontul din fața Brașovului), prizonier la nemți, la un moment dat, plutonierul și apoi sublocotenentul infanterist înțelegând să-și plătească astfel toate datoriile către țară, dușman neîmpăcat al „ambuscaților" de tot soiul fiind, așa cum reiese și din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930), carte ce izvorăște din această experiență. Piesele de teatru *Jocul ielelor* și *Act venețian* le concepea tot cam pe acum (1916-1919). După încheierea păcii, își trece licența în filosofie și practică gazetăria, la Timișoara, unde va fi și profesor secundar, pentru scurt timp, până în 1921, când revine în capitală. În 1924, 1925-26 scotea revistele *Săptămâna muncii literare* și *Caietele literare*. În 1925, publica versuri în *Sburătorul*, figurând printre fondatorii revistei. Va colabora, în continuare, foarte frecvent, la multe alte reviste interbelice: *Cuvântul liber, Cugetul românesc, Omul liber, Vremea, Fapta, Universul literar, Lumea, Viața românească, Revista Fundațiilor Regale* — unde a lucrat ca redactor din 1934 până în 1947, când, odată cu abolirea monarhiei, dispărea și prestigioasa revistă, ca și celebra Editură a Fundațiilor Regale. După apariția plachetelor de *Versuri* și *Transcendentalia* (1923), reprezentarea pieselor *Suflete tari* (1925) și *Mioara* (1926), fără succese notabile de public, Camil Petrescu devine unul dintre cei mai cunoscuți romancieri, prin *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) și *Patul lui Procust* (1933). Eseul filosofic *Husserl — o introducere în fenomenologie* îi apărea în 1938 iar teza de doctorat — susținută între timp — *Modalitatea estetică a teatrului*, în 1937. Piesele de teatru, cele mai multe nejucate (la cele amintite vom mai numi *Danton, Mitică Popescu, Profesor dr. Omu vindecă de dragoste, Iată femeia pe care o iubesc* etc. vor fi întrunite numai în cele trei volume de *Teatru* apărute la Fundațiile Regale abia în 1947. Între timp, despărțit de multă vreme de *Sburătorul*, publicase pamfletul-eseu *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile* (1939) și eseurile din volumul *Teze și antiteze* (1936). Timp de aproape un deceniu, începând din 1939, Camil Petrescu își impune o cvasi-completă tăcere, acceptând pentru puțin timp funcția de director al Teatrului Național, cu care nu s-a împăcat aproape deloc. După 23 august, scrie drama istorică *Bălcescu* (reprezentată cu succes în 1948) și este ales membru al Academiei Române. Doi ani mai târziu publica volumul de nuvele *Turnul de fildeș* și începe a tipări romanul *Un om între oameni*, rămas neterminat, după 2 volume, și după cel de al treilea, apărut postum...

BIBL.: *Bălcescu*, ESPLA, 1948: *Cei care plătesc cu viața*, Ibid., 1949: *Turnul de fildeș*, Ibid., 1950; *Un om între oameni*, vol. I, 1953, vol. II, 1955, III, 1957, Ed. Tineretului; *Versuri*, ESPLA, 1955; *Teatru*, vol. I-II, EPL, 1964; *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, cu un studiu introductiv de Marian Popa, Ed. Tineretului, 1968; *Opere*, vol. I și următ., EPL., ediție îngrijită de Liviu Călin și Al. Rosetti, 1968; *Teze și antiteze, Eseuri alese*, ediție îngrijită de Aurel Petrescu, Ed. Minerva, 1971.

Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Ed. Eminescu, 1976; Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu — realia*, Ed. Cartea Românească, 1988.

ceva de spus, (de la simpla pledoarie în favoarea mutării urgente a capitalei în centrul teritorial al României Mari, în larga depresiune intramontană dintre Brașov și Sf. Gheorghe ori pe câmpia Feldioarei, prin construirea, de la capăt, a unei noi metropole — lucru cu putință imediat după primul război, acum nu — până la... *Act venețian* și la dizertația filosofică cea mai specioasă) că, întrucât îl privește, ar putea foarte bine să-și câștige existența practicând nu importă ce meserie, dar că o imperioasă necesitate îl împinge să îmbrățișeze o carieră din atâtea puncte de vedere ingrată. Medicul și omul fin care era Anton Pavlovici Cehov arăta în o scrisoare către un prieten că s-a apucat să compună schițe, nuvele, piese de teatru din teama, devenită oroare, că altminteri o asemenea întreprindere — cerută de societate — ar putea încăpea pe mâinile plutonierilor majori și a moașelor de plasă. Este în această atitudine a marelui scriitor rus un adevăr suprem, exprimat cu amar umor către un semen aristocrat și el în spirit, gata însă a dezarma în fața mizeriilor vieții. Camil Petrescu e mai grav, mai violent, frizând nu știu ce soi de ridicol sublim, în chipul cum ține să afirme rolul intelectualului și al scrisului militant într-o societatea compusă, în zdrobitoare majoritate, din inși egoiști, puși pe căpătuială, niște „proști" în absolut vorbind, în goană după zădarnice plăceri ușoare, superficiali, ostili valorilor spiritului. Aceasta și explică, la un moment dat, după 1938, decizia clamată public de către scriitor, de a se lăsa de literatură și explică, totodată, revenirea în arenă, după cel de al doilea război, revenire, vai!, urmată de cam aceleași dezamăgiri.

Așa cum se poate foarte bine deduce încă din *Jocul ielelor*, dar mai cu seamă din publicistica desfășurată la *Săptămâna muncii intelectuale*, Camil Petrescu a luptat cu condeiul pentru o mai bună, mai dreaptă funcționare a organismului social. Către aceasta îl conduceau cultura, foarte întinsă și în domenii variate (literatură, științe, filosofie, economie politică etc.), ca și împrejurările vieții lui, care au fost acelea — simplu vorbind — ale unui „proletar intelectual", luptând cu greu nu neapărat pentru câștigarea pâinei zilnice, dar cu adversități, cu inicvități de tot felul. Nu mai puțin a contribuit la aceasta și temperamentul omului, intransigent, lucid, polemic, cu un prea marcat simț al demnității personale, al libertății în gândire și independenței exprimării convingerilor. Înaintea multora dintre contemporani, Camil Petrescu și-a dat perfect de bine seama că prin activitatea lor intelectualii pot ajuta progresul social. Respingând de plano vechiul democratism și liberalism și înlocuindu-l cu generoasa, utopica noocrație, el ajungea totuși într-un fel de impas care — schimbând ceea ce se cere schimbat — este și acela al fenomenologiei lui Edmund Husserl, filosoful lui preferat de la un moment dat: Pornind de pe terenul pozitivist și rețională, prin criticarea egală atât a scientismului îngust, cât și a subiectivității absolute, pătrunzătoarele analize husserliene intră în o serie — lanț de speculații extrem de complicate și sfârșesc într-o metafizică asemeni oricărei alteia, cu atât mai precară cu cât este mai puțin conștientă de calitatea ei de metafizică diferită de cele vechi. Cu timpul, având prilejul să verifice la tot pasul contradicția dintre chipul său de a gândi și realitatea pe care o avea imediat sub ochi, foarte lucid, Camil Petrescu a ajuns în cele din urmă să nu-și mai facă mari iluzii cu privire la valabilitatea doctrinei noocratice. Cum se poate constata la o privire mai atentă, această concepție politică — nu lipsită de anume îndreptățiri, totuși — cel puțin în modul cum o formulează scriitorul român, conține în ea însăși o contradicție: pe de o parte, el admiră pe intelectualul pur, pe filosoful încrezător în puterea mai presus de orice a rațiunii, dar, pe de alta, admite, drept componentă a... „federației politice“ pe care o preconizează pe „intelectualii profesioniști“ pe care îi consideră drept o forță socială de mare eficacitate. S-a văzut, totuși, că chiar în rândurile intelectualilor, cât privește politica, mișună trădătorii și oportuniștii de tot soiul, cele mai adesea lașii, poltronii de rând, la momentele cruciale ale istoriei. De aceasta pare a-și fi dat seama, în cele din urmă, Camil Petrescu însuși, socotind după cele spuse în *Puncte de reper* (1942, în *Revista Fundațiilor Regale*):

> „Azi știu că intelectualii profesioniști nu există [...] Socotisem că exercițiul unei cariere calificate, că poesia unei diplome de liberă practică profesională molipsește pe deținători cu ceva din orgoliul intelectualității însăși. Refuzasem în adins pe intelectualul pur și simplu. Speram într-o anumită virtute a diplomei, căci pentru specia de intelectual pur, liber, diletant, nu aveam decât dispreț. Între intelectualul profesionist și intelectualul histrion, am preferat pe cel profesionist. Aici a fost o greșeală. Căci nu e nici o deosebire între ei. Versatil e și cel aplicat, și cel leneș“.

Prin „intelectualul pur“, revenim, Camil Petrescu înțelegea pe insul preocupat de *idei*, indiferent de diplomele pe care le-ar fi posedat. Puteai practica orice meserie, spre a trăi, și puteai fi un intelectual adevărat. După cum, se știe, poți fi academician sau profesor universitar și să nu ai nici în clin nici în mânecă cu calitatea de intelectual. Astăzi, după o jumătate de secol, se vede limpede de tot cum o „carieră calificată“ și „vibrațiile vreunor diplome“ academice (după ce mai toți activiștii de partid și mai în general arviviștii, alergară cu sufletul la gură după „batalamale“: luarea, la seral, și la fără frecvență, în câteva „ședințe“ de instruire școlară, a elementarei, a liceului, a bacalaureatului, a licenței, a ... doctoratelor, în certe cazuri a carnetului de membru al Academiei Române) nu mai au nici o relevanță cât privește calitatea de intelectual. Chiar cei crezuți de Camil Petrescu „puri“ se dovedesc, în certe cazuri, niște jalnici „histrioni“, cum însuși îi calificase. Concepția scriitorului — și într-asta stă drama lui Camil Petrescu — nu se va clarifica deplin niciodată, nici măcar după ce va scrie drama *Bălcescu* și romanul, nedus la capăt (și nu întâmplător) *Un om între oameni*. Nici chiar Bălcescu, în care dramaturgul și romancierul vrea să vadă pe conducătorul spiritual al revoluției de la 1848, momentul redeșteptării noastre naționale, nu a fost în stare să-și modeleze perfect gândirea și fapta în funcție de necesitățile istorice imediate, cu toată clarviziunea lui. Ideea că la conducerea statului trebuie să participe ideologi, intelectuali adevăraţi, nu e deloc falsă, în fond. Dimpotrivă, ea a funcţionat în antichitatea elină şi chiar în vremile noastre ea pare să se impună tot mai mult. Evident însă, e vorba de filosofi şi mari personalităţi politice de cu o totul altă structură, puţintel mai deosebită decât intelectualii pe care îi gândea Camil Petrescu la momentul formării doctrinei sale noocratice.

Ceea ce ni se pare foarte important, înainte de a trece la discuţia propriu-zisă a operelor scriitorului, este faptul că din aceste idei cu privire la rolul intelectualităţii rezultă, întrucât îl priveşte pe Camil Petrescu, concepţia sa despre rolul militant al artei, originală, aproape singulară într-o epocă în care autonomia esteticului domină, deosebită în acelaşi timp de tendenţionalismul mai vechi de la începutul secolului. Aproape nu există formulă literară din perioada interbelică (şi ele au fost multe) care să nu fi fost criticată de acest spirit atât de înclinat spre polemică. Ideile lui, toate, merită a fi luate în considerare pentru că de cele mai multe ori sunt îndreptăţite şi mai ales pentru că nu sunt de loc ale unui nihilist destructiv, ci chiar dimpotrivă, dintre cele mai constructive, mai generoase şi mai moderne în acelaşi timp.

Culegerea de articole, studii şi eseuri din *Teze şi antiteze* este una dintre cărţile cele mai delectabile şi mai pline de intelectualitate înaltă din câte s-au scris vreodată în literatura noastră. Vorbind bunăoară de *Sufletul naţional,* departe de a-l nega, Camil Petrescu nega însă sămănătorismul şi tradiţionalismul în general, chiar cel practicat la *Viaţa românească* de după război, pe temeiul că acest specific nu se poate realiza, cum îşi închipuiau unii, numai cu „opincile lui Dincă Priboi“, cu colindele, pluguşorul, câteva turcisme şi niscaiva mobile crestate ori înflorite cu fierul înroşit. Nici ideologia *Gândirii* nu era cruţată, pentru misticismul ei. S-ar crede că, profesând aceste idei, scriitorul care participase la întemeierea *Sburătorului* şi fusese descoperit de E. Lovinescu, ar trebui să adere la ideea sincronismului modernist. E adevărat, în studiul *Noua structură şi opera lui Marcel Proust,* Camil Petrescu propune înnoirea tehnicii romanului la nivelul dezvoltării descoperirilor din domeniul psihologiei şi filozofiei în Apus, pentru fortificarea funcţiei cognitive a literaturii. Însă imitarea servilă a străinilor îi repugna şi lui, simbolismul era văzut ca o formă degenerată de romantism, iar sincronismul obstinat, arată el în *Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile,* n-ar fi decât veşnica idee fixă a lui Caţavencu: „Să avem şi noi faliţii noştri“. Înverşunat este mai ales împotriva poeziei pure, profesată de abatele Brémond şi de emulii români ai lui Paul Valéry. „Arta pentru artă“ i se pare scriitorului nostru un simplu joc de cuvinte. Oricât de fermecătoare ar fi acrobaţia de rime a unui Rostand, combinaţia de culori, umbre şi tonuri la un Oscar Wilde, „nici unul dintre marile genii ale omenirii — arată Camil Petrescu —, nici Shakespeare, nici Molière, nici Balzac, nici Tolstoi, nici Ibsen, nici Baudelaire, ca să ne mărginim la literatură, n-au făcut acrobaţie, şi stilul lor nu se poate compara cu al lui Marcel Proust, de pildă: „Fără îndoială că bieții oameni erau departe de a fi niște esteți". Un asemenea chip de a pune problemele estetice ale literaturii îl arată pe Camil Petrescu mult mai modern, în fond, decât contemporanii săi. El se apropie, devansează chiar cu câteva decenii epoca sartriană și camusiană a literaturii angajate și de cunoaștere a acelui soi de scris situat la confluența dintre roman, teatru și eseu filozofic, într-un suprem efort de scrutare a condiției umane. Iată aceste rânduri revelatoare:

> „Arta... nu e o distracție, ci un mijloc de cunoaștere. Un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare a sufletelor omenești acolo unde știința nu le-ar putea, în nici un caz, exprima... Nu stearpă «artă pentru artă» ci «artă pentru adevăr».

O postfață la *Versurile* retipărite în 1956 (v. *Opere*, I, 1963), rememorând împrejurările în care au fost compuse poeziile publicate în *Sburătorul,* cât și deosebirile de vederi ale poetului față de Lovinescu sau de alți contemporani, ar trebui să pună pe gânduri corul admiratorilor lui Ion Barbu și Mateiu Caragiale. Poemul laborios, „peticit", „tocătura lirică", „performanța verbală" i se par produse ale ingeniului mediocrității care posedă însușirea de „a rumega altfel decât ceilalți, mai subtil, mai original, mâncarea de toate zilele", false „bombe de carton cătrănit" pentru un halterofil de circ, în timp ce „geniul demiurgului este revelația, într-o perpetuă incandescență (nelăsând să treacă în obiect nici un semn despre truda pe care ai depus-o)". E drept, aceste rânduri sunt scrise în 1956, însă sunt ale lui Camil Petrescu și trebuie neapărat menționate. Ermeticul este un compunător de criptograme:

> „Descifrarea lui cere o oarecare ingeniozitate, ca la criptograme, și atâta tot... Dificultatea devine apoi facilitate... Concentrarea lui este o concentrare în gol. Fleacuri concentrate... Mult mai periculoasă mi se pare aparenta facilitate, subtilă și perfidă, cu care se joacă unii mari scriitori în operele lor de nebănuită profunzime. E o capcană. Critica imprudentă crede că izvorul alpin, căruia prin transparența apei i se văd pietrele până la fund, este mai puțin ca un Cișmigiu domestic, adânc de un metru, doi, căruia nu i se vede fundul... Intră fără grijă în limpezime și, după câțiva pași până la genunchi, se îneacă într-o prăpastie de apă de o mie de stânjeni... Aici, în unele facilități aparente, în lucruri de care parcă te miri că supraviețuiesc, eu găsesc mai multă savoare decât într-un steril, chinuit și fals ermetism..."

Cu toate acestea, un ermetism, poate chiar o urmă de barbism, există în versurile lui Camil Petrescu, mai ales în cele cuprinse în ciclul *Transcendatalia*. Faptul se explică prin aceea că avem de a face cu o poezie filozofică și, în strânsă legătură cu aceasta, chiar a nebulosului, a inefabilului, în măsura în care se încearcă exprimarea inexprimabilului. Versul însă, este franc, nelucrat cu meșteșug, legăturile sintactice și prepozițiile, câte se cer, sunt la locul lor. Iată conștiința trează scrutând misterele existenței, „snopi de ochi" îndreptați spre adâncurile infinitului, până când totul devine cerc de vârtej amețitor, jocul antinomiilor ștergând deosebirea dintre sus și jos, dintre vis și real:

Stă-ntre spaţii şi răscruci
caută în van, polare,
încotro vrei să te duci
nu e spor, ci arătare.
Melcul lumii, îl apasă
veşnicia matematic;
căci înalţă-ades, ostatic,
snopi de ochi spre nesfârşit.
……………………………………

E vârtej ameţitor nimic abrupt
nu-i oprire, sus e dedesubt,
nu mai căuta şi nu gândi, e vis
cercul lumii a rămas închis.
(Cercul)

Bănuit a putea fi atins, măcar ipotetic, absolutul fuge kantian spre adâncul perspectivei, halucinant, ca o nălucă ce trebuie să fie totuşi reală:

Lumi întregi în fundul mării,
peşti şi bivoli cu burţi albe,
creste lungi de os şi sabie,
ca-ntr-o raclă-n fundul mării.

Aripi reci şi nici un gând,
Peste goluri tremurând...
zbor de pasăre uitată
deznădejde-ntârziată.

Nici un reazăm pentru minte
mor privirile-nainte.
Poartă călătoare,
când te voi ajunge?

Eşti sortită oare
ochiul să te-alunge,
încă mai departe
risipită-n moarte?
(Cocorul)

„Poezia —arată Camil Petrescu în aceeaşi postfaţă de care vorbeam — nu este deasupra realului ca un nor, este numai o depăşire a realului, porneşte din real, ca de la un prag; fără un asemenea prag, noţiunea de depăşire e un nonsens, căci e simplă pedalare în nebulosul preparat în infinitul bucătăriei cufundate în beznă...“ Cu alte cuvinte, filozoful fenomenolog pleacă de la realitate şi, prin conştiinţa carteziană a actului gândirii, a intenţionalităţii ei, construieşte o altă realitate. Dacă cea dintâi ar putea fi contestată, dată fiindu-i contingenţa, cea de a doua devine apodictică. În tomurile grele ale bibliotecilor, zac „orânduite/ Ierarhic sub capitole și titluri / Mii și milioane de idei“, mai bine zis, „cadavre de idei, / Căci scrisul tot / E doar gândire veștedă conservată / Și-nchisă sub formule și sub chei“. Noul filozof descoperă ideile în chip antilivresc, ca naturalistul Goethe, care contempla frunzele palmierului deducând funcția tulpinii modificate, plutind ca un joc al ielelor, fascinant de frumos și real deasupra pragului contingentului:

Dar eu
Eu am văzut idei.
Întâia oară, brusc fără să știm,
De dincolo de lucruri am văzut ideea,
Cum vezi, când se despică norii grei,
Zigzagul de argint al fulgerului viu.
(Ideea)

Te uită, destrămarea jucăușe-a norilor
maimuțărește drumul călătorilor...
în goana nesfârșită a bielelor
e încă o dată jocul ielelor.
Lumina-i argintie în lumină sură.
În apa cât e zarea, cotitură
de apă desenează drum
cu el se împletește mintea-acum .
(Aspecte)

Poeziile din *Ciclul morții* sunt un pendent liric la jurnalul de front al lui Ștefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Expresia fără nici un artificiu, nudă, voit „prozaică“, este în perfect acord cu ideea generală a acestor mici poeme de mare intensitate în care războiul e văzut din unghiul soldatului devenit număr în gloată, vălmășagul uman e Waterloo stendhalian, lipsit de orice înălțare eroică, zbatere absurdă de suflete și corpuri ca în fața unui cataclism de sfârșit de lume. Percuția directă, acută, asupra simțurilor se impune numaidecât, bunăoară în *Marș greu;* lupta se dă cu praful, cu setea, cu depărtarea „neagră și perfidă“, cu oboseala:

De nopți întregi luptăm din greu
Cu praful sec și setea,
Cu depărtarea neagră și perfidă.
Ni-e trupul în sudoare fiert,
Și-adânc prin țărâna lichidă,
Ca printr-un val de heleșteu.

Târâm picioarele
Istovitor,
Inert.

……………………………………
Din când în când,
Când traversăm vreun pod,
Simţim pe rând,
Picioarele scăpate din năvod,
Întindem pentr-o clipă gâtul
Şi iarăşi ne luăm târâtul
Comun, de uriaş miriapod.

Însă cu drept cuvânt Camil Petrescu refuza vagul calificativ lovinescian „poezie de notaţie“. Din planul dur, aspru, de neînlăturat, al concretului, gândul liric arcuieşte impresionante parabole indicând poziţia omului sub astre. În timp ce comandanţii cercetează înfriguraţi hărţile, pândiţi de privirile dilatate ale soldaţilor, baiontele sclipesc în umbră „cu ochi egali şi siguri“, iar luna „cea dintotdeauna“ se înalţă deasupra măgurii împădurite:

La lumina vie şi scurt-a lumânării
Comandanţii dezghiocaţi consultă hărţile,
Împăienjeniţi întreabă, şuşotesc.
Cu buzele uscate şi ochii dilataţi,
Noi aşteptăm pe ale nopţii diguri,
Pândind în toate părţile.
Alături baionetele sclipesc
Cu ochi egali şi siguri.
În înserarea vaporoasă,
Ca o lanternă de foiţă roşă,
Deasupra dealului împădurit apare uriaşă
Luna de august.
Lungit pe spate o privesc
Cum se ridică luminând mirată,
Descreşte tot mai galbenă
Şi mai târziu
E argintie — cea dintotdeauna.

(Repaosul)

Fiorul de dincolo de real, spectrul negru şi copleşitor al morţii ţâşneşte din cel mai simplu discurs ce s-a ţinut vreodată soldatului înainte de bătălie. El e compensat de o mare, frumoasă cum nu e alta, omenie / camaraderie a combatanţilor deveniţi, ca printr-un miracol, egali, oameni în înţelesul cel mai profund:

Fii gata, prietene soldat, fii gata,
Curăţă-ţi cu grijă arma şi lopata
Şi pune-ţi cruciuliţa la gât —
Mâine va fi un atac mare,
Şi-atât.

(Versuri pentru ziua de atac)

Războiul e coşmar de neînţeles, mai presus de fire, încleştare absurdă şi spasm universal de dramă. Hotarele ţărilor au milioane de ochi pânditori în afară, înspre spectacolul lumii învălmăşite fără un sens anume, şi în interior, spre propriile lor conştiinţe individuale, ireductibile. Citind, astăzi, la 80 de ani distanţă, aceste versuri încerci sentimentul că asemenea stări de spirit nu se mai pot repeta vreodată, într-atât de mare este diferenţa dintre generaţia noastră faţă de aceea care a trăit primul război mondial:

> Căci de la Riga până la Galaţi,
> Hotarele de ţară căpătară ochi...
> Încleştate ca-ntr-un spasm de dramă,
> Hotarele de ţară se privesc
> Prin mii şi milioane de ochi dospiţi
> De ură, de nelinişte şi teamă.
>
> *(Drumul morţii)*

Incontestabil, chiar dacă nejucat — nu numai în epoca lui, dar nici după, relativ vorbind — din motive subiective sau obiective, Camil Petrescu rămâne, după Caragiale, cel mai de seamă dramaturg român. Şi dacă istoria literară îl aşează cu precădere la capitolul prozatorilor, aceasta se întâmplă, lăsând de o parte inerţia rutinei, pentru că aportul romancierului este tot atât de însemnat şi, în orice caz, mai caracteristic evoluţiei în timp a fenomenului. Ideile absolute devin inoperante atunci când e vorba de rezolvarea unei probleme legate nemilos de faptele vieţii concrete, chiar dacă ele sunt produsul acelei subtile ştiinţe *eidetice,* fenomenologia husserliană, esenţe ale relaţiilor transcendente intuite printr-o lucidă scrutare a contingentului. Ele sunt mai fascinante, mai periculoase — din punctul de vedere al punerii în practică — decât purele *mume* platonieciene. Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* este un vrăjit de ideea absolută, pură, a dreptăţii. Implorările femeii pe care o iubea şi care îl iubea, întinarea memoriei sfinte a tatălui său, nici chiar nobila, mai mult decât justificata cauză a luptătorilor pentru drepturi sociale, cărora li se alăturase, ca ziarist şi intelectual, dintr-o adâncă înţelegere, nu-l pot smulge din mirajul său. La urmă de tot, chiar ferma încredinţare că picul de justiţie pe care îl dorea nu se va realiza, prin darea în vileag a scrisorilor ministrului Sineşti, deoarece orânduirea burgheză e în aşa chip constituită încât vechiul scelerat urma să fie înlocuit cu un altul identic, îl lasă neclintit. *Pereat mundus fiat justitia,* intransigenţa totală şi definitivă faţă de orice compromis pare să fie deviza eroului. Avem a face cu personajul tipic al lui Camil Petrescu, şi numai al lui, cu omul care înţelege *realizarea* destinului său printr-o confruntare absolută cu sine însuşi, verificabilă infinitezimal în nu importă ce împrejurare. E vorba, în fond de un nou erou romantic, care nu concepe greşala lucidă, compromisul, nu cere şi nu acordă ,nu circumstanţe, dar nici măcar iertarea:

> „Gelu (*se așează în fața măștii lui Voltaire și discută cu ea*): Dar dacă s-ar întâmpla... și acum mi se pare că nimic nu e imposibil, să mă întâlnesc... la capătul pământului, sau dincolo, cu mine însumi, sau mai exact cu cel care a plecat o dată cu mine și pe care-l credeam pierdut pe drum... Ei, dacă s-ar întâmpla să mă întâlnesc cu acest uitat alter ego pornit spre toate răfuielile, mă întreb ce i-aș putea spune... Sau i-aș explica prea multe... Da, în atotputernicia lui Dumnezeu nu am crezut... Cutezanța mea a fost fără margini... Memoria părinților nu mi-am cinstit-o... Am dorit femeia aproapelui și am mințit... am mințit mult... am silit și pe alții la minciună... Cuvântul dat mi l-am călcat... Am mâhnit mult pe cei care m-au iubit... purtarea mea a stârnit mânia celor din jurul meu... Iertare n-am știut ce este... am lovit crâncen... fără încetare... dar cine îmi poate pretinde umilința de a cere iertare?..."

Pentru un asemenea om, adevărul este mai întâi de toate certitudine. Fără certitudine nu există nimic, mai ales fericirea și frumusețea presupun permanența certitudinii; deși scena are loc în doi, între Gelu și Maria Sinești, impresia e că personajul vorbește de unul singur:

> „Fără certitudine nu există adevăr și nu există frumusețe pe lume... Fericirea care nu durează nu e fericire, e un mizerabil stupefiant... Era în gazetă, alaltăieri, cazul unui nenorocit care a falsificat o semnătură, numai ca să trăiască o săptămână cu o femeie de lux, într-un hotel din Sinaia... știind bine că peste câteva zile trebuia să i se pună cătușele de mâini. Mulți îl aprobau: cel puțin știa că trăiește bine și frumos o săptămână... dar eu nu m-aș fi simțit bine nici un ceas măcar din acea săptămână. Orice plăcere mi-ar fi fost nu otrăvită, ci nulă. O fericire pe care n-o poți gândi durabilă nu e fericire, și — încă o dată — fără certitudine nu poate fi în lume nici adevăr, nici frumusețe..."

Când certitudinea se clatină, tot ceea ce-ți mai rămâne de făcut pentru a nu rata realizarea ta ca om este să te autosuprimi, la timp, bărbătește și lucid, înainte de a te lăsa cuprins de lașitate sau de bătrânețe, forme ale compromisului și una și alta. Descurcăreții, isteții și vicleni, parveniții și victorioșii în viață sunt, în ultimă instanță — după Camil Petrescu, orbi, lipsiți de înțelegerea clară a lucrurilor, *proști* în înțeles profund, lași și căzuți în decrepitudine precoce. Oricât de criticată, în inadvertențele ei ideologice — nu pentru că autorul „nu și-a dat seama încă de..." (sintagmă ce vine des de tot sub condeiele comentatorilor care știu una și bună când e vorba de explicarea „limitelor" unei opere), ci tocmai dimpotrivă: scriitorul știa tot și ceva pe deasupra — , *Jocul ielelor* este un mare poem închinat romanticului modern, în cel mai adânc înțeles al cuvântului. Pentru Gelu Ruscanu, vrăjitul de „iele", nu există nici Dumnezeul creștin, nici Nirvana senină și rece, ataractică. Golit de Idee, ca de sângele scurs prin deschizătura venelor, dându-și moartea în chipul cel mai lucid, el merge să întâmpine chiar Neantul.

Tot atât de inflexibil este și Andrei Pietraru din replica stendhaliană *Suflete tari* (acuzația de plagiat s-a făcut din stupiditatea și mania documentaristă și nu merită să fie discutată nici într-un chip). Ideea care îl obsedează de astă dată pe erou este aceea a aristocrației de spirit pe care voiește s-o verifice repetând deliberat experienţa lui Julien Sorel, fără însă a o fi cunoscut anume, din celebra carte a romancierului francez. El, fiul de ţărani, umilul bibliotecar din casa boierului Matei Boiu-Dorcani, îşi propune să cucerească pe Ioana, fiica patronului, pătrunzând în camera ei şi, cu îndrăzneala timidului, căzându-i la picioare şi făcându-i respectiva declaraţie de dragoste. Câtă pasiune erotică adevărată este la mijloc (s-ar părea că autorul, nemilos cu personajul său, îl pune să se automistifice) nu se ştie şi nici nu e nevoie să se ştie, pentru că drama nu e deloc psihologică în înţelesul obişnuit, ci se mişcă în cadrul aceloraşi dezbateri de idei ale sufletului „tare“ ce voieşte a se realiza. În definitiv, s-ar putea obiecta că Andrei Pietraru se luptă cu nişte mori de vânt, pentru că în secolul douăzeci şi în România, mai ales, un tânăr excepţional dotat, frumos şi inteligent, cu origine cât de joasă, poate oricând frânge ifosele unei „domniţe“ şi cerbicia unui tată, chiar şi un încăpăţânat, fie el, în ideea de nobleţe a neamului său, mai mult sau mai puţin problematică. În acest sens, scena — bine făcută — dintre Matei Boiu şi Andrei Pietraru, venit, iarăşi cu îndrăzneala timidului, să ceară mâna fetei e aproape de prisos. Însă, din nou, discuţia problemei pe această pistă nu se pune, pentru că piesa nu abordează latura socială — cum le-ar place unora şi cum alţii o şi interpretează trăgând de păr lucrurile — decât oarecum incidental, spre a pune dificultăţi eroului, de ordinul contradicţiei dintre clase. Când acestea sunt pe cale de a se rezolva, autorul aduce hazardul şi pune pe Ioana să descopere pe Andrei într-o scenă tandră, absolut nevinovată, cu Elena, guvernanta casei. Aparenţele fiind cu totul împotrivă, imposibil de înlăturat, adăugându-se apoi suspiciunile anterioare, fata izbucneşte ultragiată, pe drept cuvânt:

> „*Ioana* (*cu mâinile încleştate*)*:* Vrei să-mi explici ce înseamnă un vânător de zestre?... (*Cu un gest de oroare*)*:* Înţeleg fără explicaţii de ce între mine şi o servitoare complice te simţi mai bine cu ea... De ce o vrei pe ea şi banii tatălui meu. Dar ceea ce nu pricep e cum de am putut, să văd în dumneata... o seară întreagă, un om întreg... (*iar hohotind isteric*) un erou...“

Fireşte, Andrei vrea să-i demonstreze Ioanei că este un erou — mai înainte primise cu toată bravura să se bată în duel — şi numai pentru că ea nu îl crede capabil de un gest mare, el este gata să-şi zboare creierii. Luat în chiar interiorul circumstanţelor date de autor, gestul pare, la prima vedere, absurd. Ce a voit să arate Andrei Pietraru? Superioritatea şi energiile clasei de jos? Aşa s-ar părea judecând după o scenă anterioară în care se adresează lui Matei Boiu cu aceste cuvinte: „Ei da! Am tăcut până acum.., ţi-am respectat durerea absurdă... dar sfârşeşte odată... nu uita că nu-mi vorbesc nici spătari, nici palate, nici poziţie socială.. Astăzi stă faţă în faţă stomacul dumitale bolnav, dinţii dumitale cariaţi, craniul dumitale pleşuv, cu muşchii mei de oţel, cu sănătatea mea de sălbatec... bătrâneţea îmi insultă tinereţea“. Orgoliul rănit, demnitatea umană poate? Greu de spus... mai curând eroul este, ca şi Gelu Ruscanu — fără a satisface în aceeaşi măsură însă instinctul nostru romantic —, un posedat de o idee absolută, un rătăcit sublim întru ea. Poate de aceea dramaturgul pune pe pozitivul Culai să se adreseze prietenului în chipul următor: „Omule, toate drumurile pe care puteai să le apuci în viață duc până la capătul lumii. Cum naiba de l-ai ales tocmai pe ăsta, de te-ai înfundat aici?“, la care Andrei răspunde: „— Ei, Culai... Și într-o iubire poți să ajungi până la capătul lumii“.

Nu se știe totuși dacă în cazul lui Andrei Pietraru e vorba de iubire adevărată ori numai de dorința realizării prin iubire. De dragoste poate fi mai curând vorba în cazul lui Radu Vălimăreanu din *Mioara* și al lui Pietro Gralla din *Act venețian*. Însă eroii trebuind să rămână camilpetrescieni, cu necesitate, femeile sunt făcute niște animale scelerate, oarecum cu nevinovăție, și nu chiar, ca soția lui Ștefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Scriitorul e misogin cu deliberație. Mioara e o proastă și o sentimentală de rând, iar pictorul Radu, iubind-o orbește, bătându-se în duel pentru ea, nu vede aceasta și-și închipuie că, măcar din datorie, femeia l-ar putea iubi la rându-i. Dar lucrul nu se întâmplă și, curând după căsătorie, e dispusă să primească propunerile unui milionar amator de aventuri galante. Menajul nu se desface totuși, nevasta vine la sentimente mai bune și concluzia ar fi că, automistificat și el, dar de loc lucid de astă dată, Radu intră într-un lamentabil compormis. Piesa aceasta este însă mai puțin semnificativă și îndeajuns de slabă chiar.

Mult mai puternică este *Act venețian*, Pietro Gralla, viteazul comandant al marinei din cetatea dogilor, este un om de o mare forță spirituală. El ar voi să aducă gloria Veneției la strălucirea de odinioară, dar spectacolul corupției concetățenilor lui îl dezgustă profund și atunci caută realizarea idealului printr-o mare iubire. Femeia aleasă — replică misogină la Desdemona shakesperiană — este însă o fostă curtezană de rând. Nu numai că e capabil să înșele pe bărbatul care o diviniza, dar e în stare — din nu se știe ce instinct ferin, obscur, animalic — să-l ucidă, pur și simplu pentru a salva viața amantului ascuns după o perdea, un cicisbeu de rând, Cellino. Scena ultimă e crâncenă. În timp ce eroul, „cu ochii în lacrimi“, caută să se asigure încă o dată, de iubirea femeii, nu pentru altceva decât pentru a găsi vieții un sens, „monada“sufletului său (suntem în epoca filozofiei lui Leibniz), Alta, joacă o sinistră comedie —ori, cine mai poate ști?, ipocrizia-i însăși a devenit pentru ea un fel de sinceritate — și în spate mânuiește pumnalul ucigător:

> „*Pietro (cu ochii în lacrimi):* Sufletul tău unic... (*Cu ochi de oțel înmuiat*). Monada mea!
>
> *Alta (caută să-l lovească):* Pietro, în adâncul sufletului meu tulburat de toate vârtejurile... în adâncul sufletului meu este o apă limpede, neajunsă de nici o privire, de nici un gând... Pe undele ei tremură... fără trup... numai chipul tău.
>
> *Piedro (se strânge lângă ea):* Spune-mi tot... mi-s buzele arse.. Mă iubești, Alta?
>
> *Alta (tace toată albă).*
>
> *Piedro (înfiorat):* Alta, mă iubești?
>
> *Alta (după un răstimp):* Da... sufletul meu ar muri de durere fără tine.“

Când Pietro se întoarce din întâmplare și descoperă pumnalul ridicat asupra sa, ceea ce spectatorii vedeau de la începutul scenei, omul din el se frânge total, ca sub o năruire a destinului. Bărbatul care înfruntase de atâtea ori moartea pe mare și în nenumărate bătălii are „un zâmbet de dispreț nemărginit, de descurajare, de înduioșare asupra propriei lui soarte, se întoarce de tot cu fața în sus... își rupe haina la piept... și-i arată, cu dezgust nemărginit de sinucigaș, locul unde să lovească". femeia lovește, și Cellino, ieșind de după perdea, spune simplu de tot: „Din ce am scăpat..."

În celelalte două piese mai importante, *Mitică Popescu* și *Danton,* Camil Petrescu — intenția varierii mijloacelor e vădită — renunță la sinuciderile eroilor săi (căci tot o sinucidere este și gestul lui Pietro Gralla). Construiește însă mereu polemic. După replica dată necesității compromisului, în *Jocul ielelor,* după cea stendhaliană din *Suflete tari* și după cum cea shakesperiană din *Act venețian,* vine rândul lui Caragiale (Încă o dată însă: aceste „replici" nu presupun deloc negarea peremptorie a punctului de vedere advers, ci numai punerea lui într-o lumină problematică, complicare și dezbatere de idei până în pânzele albe).

Mitică Popescu al lui Camil Petrescu nu e numai fanfaronul, licheaua, superficialul stricat de bizantinism. Mai curând acestea toate nu sunt decât o mască îndărătul căreia descoperim un suflet generos. Teza e interesantă, modernă, întrucât vizează complexități. Ideea ar fi că în societatea românească burgheză coruptă, a „deștepților" și a tuturor soiurilor de ajunși, a devenit un lucru de rușine să fii cinstit. pentru a brava, Mitică Popescu afișează cu ostentație lenea și șmecheria, se laudă cu fel de fel de cuceriri galante, își petrece timpul rezemat de bară la Capșa, lasă a se înțelege că are relații vaste cu potentații politici, e neglijent în serviciu și s-ar arăta dispus chiar a da vreo „lovitură", dacă timpul i-ar permite și dacă ar avea chef să se îmbogățească. În realitate, aflăm din desfășurarea piesei, Mitică abia are cu ce să-și întrețină modesta-i garderobă, restul banilor din mica-i leafă dându-i nu pe metrese și chefuri, ci pentru întreținerea mamei bolnave și a unei surori nevoiașe dintr-o obscură mahala. Tremură să nu fie dat afară din slujbă și — așa cum se vede din scena tăiată la mijloc de un perete — cu șefii se poartă ca vai de capul lui, slugarnic, nu cum se laudă față de colegii de serviciu. Mai mult încă, aflăm că Mitică a participat la război, unde s-a purtat ca un adevărat erou, iar acum, descoperit de un camarad de regiment ajuns mare potentat politic, se oferă cu generozitate totală să salveze din faliment banca unde lucra. Se vede iarăși cum Camil Petrescu face un personaj după chipul și asemănarea sa, apropiat oarecum de inadaptabilii lui Brătescu-Voinești. El nu e „creație" obiectivă și, altfel privind lucrurile, Mitică al lui Caragiale care, cum spune G. Călinescu, „e de toate", pare mai viu și mai complex, mai reprezentativ, în fond, pentru sufletul local și pentru secolul nostru.

În sfârșit, în *Danton* dramaturgul polemizează cu sine însuși, în special cu cel din ipostaza lui Gelu Ruscanu. Piesa se păstrează riguros în limitele documentelor Revoluției franceze de la 1789, răscolite asiduu și aduse uneori cuvânt cu cuvânt în replici. Însă înlănțuirea faptelor vizează neapărat scopul urmărit de autor. Acum se face elogiul compromisului frumos, impus de curgerea naturală a vieții. E drept, eroul luptă pentru cauza poporului, dar nu înțelege să trăiască asemeni unui ascet. Ajuns în fruntea conducerii, între două consilii obositoare gândește la o partidă de pescuit, redactează un raport și dă în treacăt dispoziții de modul cum să i se pregătească o masă îmbelșugată, îi plac petrecerile cu femei frumoase și, înconjurat de atâtea tendințe divergente, tot felul de spionări și trădări, mizantrop atât cât bunul-simț o cere, calcă sfintele prescripții ale revoluției pe ici pe colo, duce chiar tratative ascunse cu reprezentanții regelui. „Destins, cald, rugător“, lui Robespierre, „Incoruptibilului“ — devenit aici o caricatură a lui Gelu Ruscanu, agravată de răutate și invidie, de urâțenie fizică și de lipsa de aptitudini în a se bucura de plăcerile vieții — îi face această profesie de credință, cam în spiritul lui Jean-Jacques Rousseau:

> „Robespierre, ascultă-mă pe mine... Lasă viața să curgă mai departe. Ea singură e mare... e bună.. și dreaptă. *(Cu ochi frumoși).* Lasă, Robespierre, omenirea să iubească, să cânte, să se bucure... Niciodată n-o să vie Virtutea ta... mai întâi că nici nu știm ce anume e aceea Virtute. De ce crezi tu că un om e mai bun numai că suferind de stomac nu poate mânca?...

Robespierre, care era la curent cu viața ușoară a preopinentului său, știind de la spioni anume că acesta îl considera un prost mărginit, trăind numai printre „cumetre bătrâne“, îi spune „cu febră“ că toate-s „pofte și vicii!“, replică după care Danton îi arată pericolul gândirii geometrice, pe calapod procustian:

> „Danton *(larg, așezat, cu emoție stăpânită)*: Tu ai o inteligență ciudată Robespierre, dar nu știu cum, e prea geometrică... A mai fost în antichitate un om cu inteligență geometrică... Era un uriaș. Avea un pat și prindea pe trecători, pe care îi întindea până la amiază... Pe cei prea lungi îi scurta de picioare. *(Ridică tonul ca pentru un apel).* Nu măsura poporul francez cu patul ideilor tale, Robespierre...“

Oricât de lucid ar fi fost scriitorul în cântărirea faptelor, în aducerea argumentelor pro și contra cutărei sau cutărei teze, atitudinea personalistă își lasă amprenta. Că Danton a fost așa cum a fost, că Robespierre, cu toată gândirea lui geometrică din care a rezultat atâta sânge, a trebuit să devină un instrument al istoriei, nemilos, dar necesar într-un moment când forțele reacțiunii din afară amenințau revoluția, dramaturgul nu pune în evidență. Confruntarea dintre două moduri de a gândi, fiecare din ele îndreptățite până la un punct, într-un moment de mare răscruce a istoriei, rămâne însă impresionantă, dramatică în gradul cel mai înalt și opera se impune cu o mare forță.

Prea obișnuiți cu aniversările,* pierdem uneori semnificația adâncă a celor cu adevărat importante. În orice caz ele nu pot da nașterea unor opere literare, nu pot fi o cauză obiectivă a creației. Astfel, din motive, atât subiective cât și obiective, lui Camil Petrescu i-a fost dat să reînvie într-o piesă de teatru figura marelui revoluționar de la 1848, operă remarcabilă din multe puncte de vedere fie prin raportarea la creația interioară a scritorului, fie prin compararea cu ceea ce se lucra în literatură la momentul 1948.

Mai întâi, ca și în *Danton*, metoda aplicată este aceea a reconstituirii riguroase după documente, autorul rezervându-și însă — cum spunea odată — neapărat „prețuirea din nelimitarea funcției artistice". Noua piesă — și, ulterior, trilogia *Un om între oameni* au fost interpretate abuziv ca fiind influențate de materialismul istoric. În spiritul atât de pătrunzătoarei scrieri a lui Bălcescu *Mersul revoluției la români de la 1848*, mișcarea democratică și de emancipare națională nu mai e văzută ca lucrarea unei personalități sau a unui grup de intelectuali. Eroul punea pe dragoman să tălmăcească lui Fuad Pașa, venit să înăbușe revoluția, că e vorba de însăși evoluția și năzuințele poporului de-a lungul unei istorii întregi, că întrucât îl privește înțelege să se facă numai reprezentantul nației ce-și cerea imperios drepturile lui sub soare. Scenele în care Bălcescu se identifică aspirațiilor mulțimii sunt impresionante, fără montări spectaculoase, prin chiar simplitatea lor, au putere de document. Heliade lua poze solemne în fața țăranilor veniți în delegație înaintea guvernului provizoriu, își flutura vestita-i mantie albă și, apucând snopul de grâu în brațe, se pregătea să țină discursuri, șovăind însă, în dezbaterile din consilii, dacă trebuie pus în aplicare articolul 13 al proiectului de expropiere a boierilor și împroprietărirea clăcașilor în care Bălcescu vede singura garanție a revoluției. În fața tabacilor morți în insurecția din iunie, același cerea fastuoase funeralii naționale, în timp ce eroul pivot al piesei abia de e pus să șoptească cele câteva cuvinte, zguduitoare tocmai prin simplitatea lor:

> „Frate tabacule, ai murit pentru ca poporul să fie liber... pentru ca istoria acestei țări să fie alta... Ai murit, dăruindu-te tot... dintr-o singură dată... Așa cum o singură dată a murit oricare din eroii de până azi... Mai mult decât tine n-a dat nici un om până acum, în toată istoria..."

S-a obiectat — de către comentatorii oportuniști ai momentului— că reconstiturea apasă asupra unor personaje istorice, un Heliade sau Alecsandri, care având meritele lor (*reconsiderate* însă numai după apariția piesei lui Camil Petrescu), bine precizate, apar mai curând ca niște caricaturi. Câtă vină au aici diferiții „sfătuitori"ai autorului la momentul respectiv lăsăm să judece cei care vor scrie o istorie a mișcării ideilor din perioada de după 23 august 1944, ce va trebui făcută cândva. În ceea ce ne privește, datori suntem să punem totul în seama lui Camil Petrescu, căci este vorba de Camil Petrescu. Dincolo însă de aceste „greșeli“ (care sunt), trebuie observat că spiritul polemic al autorului, cunoscut de mai înainte, continuă să se manifeste și aici. În fond, într-asta stă vigoarea artistică a operei, în chipul cum, ținut la distanță de ceilalți protagoniști mai zgomotoși și mai pitorești, într-un fel de penumbră savant calculată, eroul se apropie de popor și domină întreaga piesă ca de pe un piedestal. Oricât de mult păstrat în marginile documentului, Bălcescu rămâne, ca și celelalte personaje din opera lui Camil, o altă față, mai nouă, a dramaturgului însuși.

---

* Păstrăm textul din 1970.

Întrebat o dată cum a lucrat la piesa *Bălcescu,* Camil Petrescu se compara cu un orologier căruia i s-a comandat să facă un ceas de aur punându-i-se la dizpoziție un munte întreg, de unde trebuia să-și extragă materialul necesar. Imensa cantitate de arhive răscolite — așa cum arată niște bruioane publicate ulterior —, cât și o anume nemulțumire privitoare la carențele piesei de teatru l-a condus pe scriitor să compună vasta frescă din *Un om între oameni.* De astă dată, fundalul istoric e reconstituit cu minuție, scenele de masă (adunarea de la Islaz bunăoară, panorama Bucureștiului de epocă, tablouri de provincie, viața țăranilor etc.) cuprind porțiuni de spațiu și timp incomparabil mai vaste, iar analistul descriptiv și povestitorul se află la largul lui. Romanul a rămas neterminat, și de rotunjimea lui nu putem să ne dăm seama, tentația fiind mai degrabă aceea de a-i reproșa încărcătura prea mare, aluviuni prea abundente aduse în fața torentului epic. E vorba însă de o formulă a romanului istoric încă neexperimentat până acum, și subiectivismul ne pândește în darea judecăților, obișnuiți cum suntem cu evocările epopeice ale lui Sadoveanu.

Cert este însă că, oricât de mult s-ar fi realizat Camil Petrescu în teatru, împlinirea definitivă a artistului tinde să se facă în roman. Nespectaculoase — de aceea n-au fost jucate și continuă să fie greu de jucat —, piesele lui polemizează, în principiu, chiar cu mentalitatea spectatorului obișnuit. Căci în timp ce acesta din urmă cere ca personajele să se definească prin gesturi exterioare și acțiunea să se desfășoare prin „lovituri“ cât mai surprinzătoare dramaturgul evită, uneori parcă anume, spectaculosul, caută profunzimea cu orice preț, dinamismul pur al ideii, de unde impresia căderii în analize infinitezimale, greu de urmărit sub luminile rampei. Lucrul se vede — și de aceea piesele lui Camil Petrescu sunt pură artă literară, mai delectabile, mult atrăgătoare prin ideile lor, la lectură — mai cu seamă în extraordinar de ascuțitele indicații de regie, perfect realizabile numai mental, din fotoliu, cu cartea în mână: în timp ce Sinești, din *Jocul ielelor,* vorbește „dur“ sau „cu verva, sarcastică profesională“ interlocutorul său de la un moment dat, trebuie să pronunțe cuvintele „parcă în vârful picioarelor“. Surprins de Ioana în scena cu Elena din *Suflete tari,* Andrei Pietraru emite o replică cu „scândura pierdută de sub picioare“. Actrița ce ar interpreta rolul lui Didi din *Mitică Popescu* este invitată să pronunțe o frază cu tonul de „se pricepe și ea", Mitică să facă, într-o împrejurare, „un cap cât o baniță", subdirectorul din aceeași piesă să aibă gura când „acră" , când „zgrunțuroasă", când „de fierăstrău", Danton să ia înfățișarea de „ciclop nedumerit", Marat, pe aceea de „lamă de sabie" etc., etc. E limpede că avem de a face cu niște analize psihologice uimitor de contrase, dar care sunt ale romancierului neapărat. Mai mult încă, pe dedesubtul lor simțim polemica, simpatiile și antipatiile, verva mereu fermecătoare a dramaturgului.

Din acest punct de vedere, spre a ne mai referi la o ultimă piesă de teatru — reconstituire după documente și aceasta — *Caragiale în vremea lui* rămâne atrăgătoare aproape exclusiv, mai înainte de orice, prin *Prologul discursiv* gândit, măcar inițial, ca indicație necesară punerii în scenă. În fapt avem de a face cu un violent pamflet retrospectiv, în care se face procesul societății burghezo-moșierești din secolul trecut. Mai întâi, dramaturgul pamfletar ține să explice regizorului și actorilor accepțiunea cuvântului „om", la 1882, când are loc acțiunea. Tonul adoptat e sarcastic în gradul cel mai înalt:

> „Pentru ca să lămurim înțelesul, esențial pentru această epocă, al cuvântului om, vom căuta să-l deducem din expresiile atât de curente, caracteristice vremii: «L-am făcut om»... sau.. «Dumnezeu să-i dea sănătate lui X, că el m-a făcut om», ori... «Fiul meu, după ce termini facultatea, ține-te de conu Alecu, fiindcă numai el te poate face om»...*Om*, în acest înțeles, se vădește a fi acela pentru care muncesc alții, silnic, cu capul în piept, de la naștere până la moarte: aceștia numindu-se, prin deducție, logic, neoameni". etc., etc.

Firește, toate acestea folosesc prea puțin regizorului și actorilor care trebuie să interpreteze pe *oamenii* și *neoamenii* din piesă (șefii, parașefii, subșefii politici; în categoria celor dintâi aflăm pe Caragiale, pe Eminescu, pe Slavici, cum și pe o Lina, frumoasa florăreasă, care, ni se spune într-o asemenea indicație referitoare la gestul actorului, „întârzie ticălos cu mâna moale", împodobind butoniera Viceșefului). ele sunt mai curând operă de prozator analist.

Romanele, *Ultima noapte de dragoste, întâia noape de război* și *Patul lui Procust*, rămân, orice s-ar spune, superioare pieselor de teatru. Nu numai pentru că aici observația, puterea de analiză și verva scriitorului se află la largul lor, dar mai cu seamă pentru că ele sunt strâns legate de o realitate socială foarte concretă și chiar de biografia scriitorului. Fără să o fi declarat însuși, datori am fi în orice împrejurare să descoperim în Ștefan Gheorghiu și în George Demetru Ladima pe Camil Petrescu neapărat, poate un Camil Petrescu, absolut vorbind, mai real decât cel adevărat. Persoanjele din piesele de teatru, toate, fără excepție, cum cu dreptate arăta G. Călinescu și cum s-a văzut din scurtele referiri făcute mai sus, poartă pe umerele lor capul multiplicat al autorului. Însă, adus în chip obligatoriu la legile lui (viață contrasă în metaforă scenică după niște procedee anume, ce pot fi variate, dar care sunt constrângătoare în limitele artei spectacolului), teatrul presupune o câtime importantă de artificiu. De aceea, teatrul modern, concurat și de cinematografie, a trebuit să evolueze — evoluția este obligatorie spre a supraviețui! — spre simbol, farsă ori caricatură absurdistă, în timp ce romanul — cel puțin într-una din ramurile lui de dezvoltare, cea mai viguroasă, — a evoluat spre faptul de viață autentic, *trăit* cu toată puterea și în toată *particularitatea* lui. În roman Camil Petrescu e mai modern ca oriunde, întrecând pe toți contemporanii săi în această privință și rămânând neegalat de nici unul dintre urmași. G. Călinescu n-a avut deloc dreptate să-i reproșeze — teoretic, fiindcă în practică i-a găsit o mulțime de merite — lipsa creației de tipuri, pe care de altfel scriitorul o și ocolește, cu sau fără bună știință. Trebuind să înfățișeze divorțul dintre intelectual și societate, dacă ar fi folosit vechea metodă a tipurilor balzaciene, romancierul ar fi produs, invitabil, în prelungirea seriei care începe cu *Dan* de Vlahuță, continuă cu eroii nuvelelor lui Brătescu-Voinești, cu Neculai Manea al lui Sadoveanu și sfârșește cu toți „învinșii“ și „neadaptații“ de după Cezar Petrescu. Lucrurile stau întrucâtva altfel: o asemănare între personajele lui Camil Petrescu și cele din cărțile cu iz mai mult sau puțin sămănătorist există, fără îndoială. Există însă, în același timp, și o mare deosebire, o marcă modernă ce nu ar fi putut lua ființă fără o restructurare substanțială a mijloacelor romancierului.

Referindu-se la destinul lui Eminescu, într-o vreme când interpreții sociologiști vulgari se străduiau prin toate mijloacele — lucru ușor și comod, de altminteri — să explice protestul social din opera marelui poet prin mizeria materială la care a fost supus, Camil Petrescu vedea într-o asemenea întreprindere o curată stupiditate. Căci nu doar lipsa unei bucăți de pâine și a strachinei cu fasole l-au determinat să condamne o societate strâmb întocmită, să compună clocotitoarele lui *Scrisori* și să viseze la sferele senine și reci din împărăția Luceafărului. E vorba deci de o incompatibilitate structurală, profundă, ținând de cauze sociale incomparabil mai adânci, între omul de geniu și societate. Judecând superficial, ar reveni că Eminescu n-ar mai fi scris opera sa așa cum a scris-o în ipoteza că ar fi avut o situație materială și ranguri în societate strălucite. Ceea ce e absurd. Din contră, bunul simț ne îndeamnă să conchidem, nu mai puțin altcumva decât în spiritul maiorescian cunoscut, că Eminescu ar fi scris opera sa așa cum a scris-o în nu importă ce împrejurare biografică a vieții lui materiale, ca intelectual lucid și personalitate reprezentativă a unei epoci date. În acest sens, înalt intelectual, Ștefan Gheorghidiu, Andrei Pietraru, Gelu Ruscanu, chiar Fred Vasilescu și Doamna T. din *Patul lui Procust* vin în conflict cu societatea care mutilează conștiințele. Iar dacă lui George Demetru Ladima i se întâmplă să fie sărac, de teama creării confuziei cauzelor sinuciderii sale, și de nimic altceva, acesta împrumută o bancnotă pentru a putea fi găsită în buzunar, pentru a fi clar de tot că nu foamea și mizeria personală l-au împins spre funestul gest.

Două sunt punctele de pornire ale romanului ca modalitate artistică la Camil Petrescu. Primul se afla în Stendhal și cel de al doilea în Marcel Proust, intrate însă într-o sinteză aboslut proprie. Din Stendhal vine autoobservarea lucidă în amor și în gelozie a lui Ștefan Gheorghiu din partea întâi a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și războiul prezentat fără nici un fel de eroism în cea de a doua.

Fie și numai pe aceste temei, G. Călinescu nu avea dreptate, alții de după el cu atât mai vârtos, să considere cele două părți ale scrierii ca două romane diferite, al geloziei și al războiului, așezate în aceeași carte mai mult sau mai puțin arbitrar. căci chiar aici se află interesul operei, în trecerea bruscă, neașteptată, de la starea de pace — care însă pentru Gheorghidiu e o teribilă frământare interioară cu privire la viața lui conjugală — la cea de război, când preocuparea pentru măruntele drame personale, individuale, încetează dintr-o dată, omul devine număr în turmă, picior infim de miriapod uriaș, și ochii i se deschid cu groază asupra unei lumi intrată în covulsii absurde, cu prăpastia morții deschisă alături, în orice clipă. Între momentul când eroul e gata să dea lui Vasile, soldatul de la cai, douăzeci de napoleoni spre a-l duce în crucea nopții până la Câmpulung, unde era sigur (mai bine spus, voia să-și consolideze certitudinea în chipul cel mai definitiv) că-și va găsi nevasta în pat alături de amant, și momentul când comandantul de batalion ordonă sublocotenentului Gheorghidiu să ia comanda vârfului de avangardă, se scurg câteva ore de infern interior. Totul se spulberă ca prin miracol, un fel de amnezie lovește memoria cea mai acută, îndepărtează rudele rămase acasă, prietenii, tot, omul însuși, în fața morții atât de posibile peste un ceas, pare a-și fi sie însuși străin:

> „Maiorul face un efort de concentrare:
> — Cine comandă plutonul I de la a 9-a?
> Cineva dă numele meu și mi se pare că nu mai e al meu.
> — Gheorghidiule, ai să fii diseară vârful avangardei; știi să te desfășori?
> Să-ți alegi oameni zdraveni de patrulă. Domnilor, alegeți din vreme patrulele de siguranță pe flancuri. Și acum, vă rog, treceți la executare... Dumnezeu să ne ajute“.

Sau:

> „Cui să scriu? Toți ai mei s-au depărtat în clipa asta, efectiv, la zecile și sutele de kilometri unde sunt. Nu-i voi mai vedea niciodată, ca pe locuitorii Norvegiei, ai Perului, ai Sidneyului, despre care știu că există totuși.“

Totul, de aici înainte, se petrece ca într-un vis teribil de real. Ceea ce notează Camil Petrescu în acest jurnal de front nu e și nu este nevoie să fie riguros exact ca amănunte materiale. Realul se transformă, sub gândul apăsător al morții, într-un fantastic grotesc, și scenele cele mai nefirești devin teribil de adevărate din perspectiva omenescului celui mai de rând, sublim totodată. Gândul oscilând scurt, între viață și moarte, întâmplările de război, nu au nimic eroic în ele, misterul omenesc este văzut, în repezi străfulgerări de lumini, până în adâncuri: soldații mărșăluiesc în noapte odată cu ofițerii spre o țintă absolut obscură pentru ei, și singura lor grijă este să nu facă zgomot cu bidoanele pe care primesc ordin să le vâre în buzunar. Când o companie trece în rezervă, toți se bucură aproape animalic pentru cele câteva ore câștigate față de plecații la atac. De atâta așteptare a întăririlor din urmă, un ofițer face semne amicale cu mâna celor veniți în ajutor, măcar că are intestinele scoase afară de un obuz. Colonelul, în mantaua lui neagră, cu chipiul roșu pe cap, arată chiar ca un mort, pe malul Oltului, unde a fost străpuns de un glonte încă din timpul nopții. Cineva informează că niște femei care chefuiau cu soldații într-o casă ar fi spioane. Se ordonă arestarea lor, cheful de transformă într-un mormânt și când unitatea trebuie s-o ia iute din loc nimeni nu știe ce să facă cu ele. În treacăt, comandanții zic că ar trebui împușcate, dar un caporal, în seama căruia e lăsată toată treaba, le bagă nopatea între rânduri, punându-le să mărșăluiască prin glod și ploaie numai în cămăși. (În epilog, aflăm că una dintre ele a fost decorată cu Virtutea Militară). Un călăreț ungur, în recunoaștere, e pândit din lanul de porumb de cincizeci de puști, și, neștiutor de nimic, tânărul fredonează un cântec. Ofițerul trimis cu plutonul într-un post înaintat suferă îngrozitor de frig și, la îndemnul soldaților care dovedesc inițiative din cele mai salutare în momente grele, se lasă acoperit la pământ de trupurile lor. În sfârșit, Gheorghidiu se îmbolnăvește de stomac în chipul cel mai puțin eroic cu putință. Ca tot omul, visează un concediu în țară și medicul e gata să i-l acorde, dar gândul de a părăsi frontul pentru dureri de stomac, din care se poate totuși muri, i se pare de-a dreptul idiot:

> „—Să mă duc bolnav de stomac în țară? Să plec de pe front din cauză că am scaune dese?
> — Domnule, înțelege, vrei să te duci în țară?
> — Vreau, domnule doctor, vreau... dar din cauza stomacului? Mi se pare că ar fi ceva, așa, mortal de ridicol, ca un general care ar purta umbrelă, ca armata de eroi din *Țiganiada*, care cer lui Țepeș soldați să-i apere de hoți“.

Bătălii, mai bine zis hărțuieli oarbe, morți există. Însă nimeni nu a văzut mormane de cadavre, râuri de sânge și încăierări voinicești la baionetă, cum scrie la cărțile de istorie. Nimeni nu poate decide dacă marea bătălie de la Verdun e deosebită prin ceva față de o întâlnire de patrule pe Olt, din moment ce un glonte pentru curmarea unei vieți e prea de ajuns.

Legătura din nou cu prima parte a romanului se face tot atât de abrupt și de logic, în același timp. Întors de pe front, în covalescență, Gheorghidiu ar avea în sfârșit posibilitatea câștigării certitudinii cu privire la infidelitatea soției, o scrisoare binevoitoare indicându-i cu precizie ora și locul întâlnirii celor doi amanți. În chip firesc, eroul nu mai întreprinde însă nimic, experiența coșmarului prin care trecuse făcându-l să se desprindă astfel cu totul de un trecut ce nu mai era al lui. Dimpotrivă, dublează renta pe care mai înainte i-o ceruse nevastă-sa ca recompensă a fățărniciei, sceleratei iubiri, căci omul nu mai poate acum urî și chiar iertarea i se pare lipsită de sens.

În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, domină stendhalismul, mai ales în prima parte, în chipul cum eroul își supraveghează gelozia. Și încă gelozia —, care, se știe, e pură numai atunci când e oarbă — nu e bine spus. Drama lui Gheorghidiu, filozof prin formație, este un fel de dramă a cunoașterii. Nu atât faptul în sine al înșelării de către nevastă, îl chinuie, cât mai ales neînțelegerea cauzelor în virtutea cărora femeia face aceasta. Știindu-se tânăr, inteligent, frumos și bogat în cele din urmă, cazuist iremediabil, el nu admite funcțiunea instinctului care mână pe nevastă-sa în brațele unei lichele de rând. Cert este că femeia însăși, în ipoteza că ar fi întrebată, n-ar putea justifica actele ei. Scriitorul n-o face însă. Fidel procedeului pe care și l-a impus, acela de a nu vorbi decât despre ce știe, adică despre sine însuși, el își interzice descinderea într-o altă conștiință. Tipuri balzaciene schițate magistral, cum ar fi afaceriștii de război și politicienii veroși de felul lui Nae Gheorghidiu, Vasilescu Lumânăraru și mulți alții, rămân nedezvoltate, în fașă, pentru că scriitorul nu le ia în considerare decât strict sub raza privirii eroului său, care este un alter ego. Un exemplu este chiar acel Grigoriade, cu care nevasta îl înșeală: de-ar fi să pomenim, pe lângă atâtea, numai escrocheria cu biletele pentru concertul lui Caruso de la Paris (vândute pe sub mână cu suprapreț și restituite apoi legal), la casă, după contramandarea deliberată a spectacolului), câtă bogăție și „pitoresc“ tipologic! Dar personajul e lăsat intenționat în umbră și în prim-plan vine mereu eroul cărții. Acum se înțelege mai bine de ce Camil Petrescu e mai valoros ca romancier decât ca dramaturg. Dialogul lui Gehorghidiu cu colonelul, în trăsură, noaptea, pe drumul de la Câmpulung până la regimentul de pe graniță, în munte, e dramatic în gradul cel mai înalt, fără să fie absolut de loc teatral, în sensul de reprezentare scenică. Nici un alt mijloc artistic afară de roman n-ar putea nuanța modul cum flecăreala colonelului despre Grigoriade se repercutează asupra insului care stă la pândă să prindă fire în legătură cu infidelitatea nevestei:

> „—Da parcă numai la femei se pricepe? În toate... E dat dracului... Uite, la table... De două săptămâni de când e aici, i-a smintit pe toți... le-a luat o mulțime de parale. Și sunt printre ei scule istețe... care de patruzeci de ani freacă zarurile.
>
> Simt un nou fior care mă dizolvă. «De două săptămâni» e aici? Dar adineaori colonelul vorbea de câteva zile... Nu cumva știe ceva...? nu cumva e un soi de complice și acum l-a luat gura pe dinainte? Și gândul îmi aleargă ca o suveică, în urzeala posibilităților.“

Sunt, dacă vrem, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, și splendide descrieri de natură, absolut la locul lor, în perfectă concordanță cu stările sufletești ale eroului (defileul muntos prin care acesta, cu capul plin de gândurile lui, coboară spre Câmpulung). Magistral prezentată este și scena în care — urcând de la Câmpulung spre vechea graniță — Ștefan Gheorghidiu poposește la o cârciumă de țară cu lăutari, prilej acum pentru Camil Petrescu de a lăsa, în spiritul său anticalofil, o profundă pagină emoționantă prin așezarea ei în context, referitoare la estetica muzicii populare. Dar cine și le amintește, sau mai are timp să și le amintească, dat fiind că atenția toată ne este concentrată asupra personajului central, asupra modului cum acesta scormonește fără încetare, cu cruzime, în cugetul său?

Patul lui Procust aduce chiar în roman teoria romanului, înfățișată, polemic, împotriva calofililor, a iubitorilor de caractere clasice și a echilibrului compozițional. Ca să scrii un roman nu e nevoie să ai talent — spune scriitorul lui Fred Vasilescu când îl îndeamnă să-și pună pe hârtie amintirile — ba chiar s-ar putea zice că, dimpotrivă, tocmai lipsa de talent e indicată, ca o garanție a autenticității:

> „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceva ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectele neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie".

„Stilul frumos e opus artei", căreia nu-i este permis să fie echivocă în expresie" — Povestește net, la întâmplare, totul ca într-un proces-verbal"., îl sfătuiește el pe Fred Vasilescu. „De apar cumva unele inadvertențe gramaticale prea grave care ar întuneca textul, se poate apela la un onest profesor de limba română spre a le îndrepta. Despre altceva decât ceea ce știi, ai văzut sau ai trăit nu-ți este iertat să scrii". Romancierul nu este o ființă ubicuă, omniprezentă și omniscientă, ni se spunea în eseul *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, cum își închipuie adepții clasicismului, și se adăuga în spirit bergsonian și diltheyan:

> „Ca să evit asemenea grave contradicții, ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întâmplă în cugetele oamenilor nu e decât o singură soluție: să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi nu pot ieși... Orice ce aș face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi".

La Marcel Proust, Camil Petrescu descoperă și aprobă desfășurarea liberă de orice constrângeri a memoriei afective, involuntare, altfel spus:

> „În mod simplu voi lăsa să se desfășoare fluxul amintirilor. Dar dacă tocmai când povestesc o întâmplare îmi aduc aminte, pornind de la cuvânt, de o altă întâmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză și povestesc toată întâmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? N-are nici o importanță. dacă îmi lungește aliniatul? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină, două, 30 ori 150. Asta se întâmplă de altfel chiar de câteva ori cu *A la recherche du temps perdu*".

Asta ar reveni, între altele, a considera că pentru noul romancier spațiul de pagini și timpul întrebuințat pentru scrierea sau pentru parcurgerea lor să fie nelimitat. Lui i se pare a nu vedea aici nici o constrângere și lasă scriitorului toată libertatea. Și totuși una, cel puțin, trebuie să existe, limitarea în spațiul material al romanului, din moment ce trebuie să-l considerăm artă.

Însuși Camil Petrescu pare a fi simțit contradicția, pentru că chiar în *Patul lui Procust* recurge la un ușor artificiu: romanul se compune din scrisorile lui George Demetru Ladima adresate Emiliei și din cele două jurnale, unul mai voluminos, acela al lui Fred Vasilescu, și altul mai mic, acela al doamnei T. Biografia eroului principal se completează și se reconstituie postum din comentariile făcute în marginea acelor scrisori de către Emilia și Fred, fiecare din unghiul său de privire. La toate acestea se mai adaugă considerațiile autorului, fel de fel de adnotări, cele mai multe aruncate în subsolurile paginilor, precum și un număr de articole și poezii ale lui Ladima, tăiate de prin jurnale, descoperite a fi, în cea mai mare parte, chiar ale lui Camil Petrescu, perfect autentice deci. Preocuparea de compoziție e aproape inexistentă, și impresia e că diferitele piese ale cărții sunt puse unele peste altele mai mult la întâmplare.

Cu toate acestea, unitatea operei se organizează ca de la sine și ideea țâșnește clară, impetuoasă, încărcate de trăiri autentice. Ladima este intelectualul proletar procustat de societatea burgheză. Cunoaște nu numai cea mai crâncenă mizerie materială, dar și cele mai mari umilințe din partea potentaților politici. Nae Gheorghidiu, aliat cu afaceristul Vasilescu Lumânăraru (care este chiar tatăl lui Fred, în chipul acesta făcându-se relația dintre cele două opere românești principale ale autorului), pun la cale o manevră politică împotriva Brătienilor, și se folosesc de Ladima angajându-l să scoată un ziar finanțat de ei. Poetul, ca Eminescu altă dată și asemeni lui Camil Petrescu însuși, găsește în fine prilejul de a demasca în o serie de articole fulminante orânduirea politică și administrativă, lovind fără milă în financiarii de la cârma țării. Când însă cei doi își ating scopul vizat, obținând ceea ce voiau de la șeful partidului liberal, ei cer ziaristului încetarea campaniei și, cum Ladima refuză, îl concediază. Acesta este miezul tragediei eroului, a intelectualului crezând un moment în libertatea exprimării opiniilor. Spre deosebire de celelalte personaje, de astă dată Camil Petrescu se comportă încă mai nemilos cu protagonnistul cărții, denunțând penibila automistificare în care își duce existența. Ladima este un fel de Don Quijotte anacronic, ridicol cu mustățile lui de mușchetar, cu hainele-i demodate, cu manșetele-i scrobite ieșind ca niște burlane albe de sub mânecile scurtucului, prea scurte. Despre el, trăind ascuns într-o mizeră mansardă, unii spun că ar fi un poet de geniu, o inteligență superioară, alții, din contră, că ar fi un fel de nebun, un ratat ca atâția alții. Doamna T., pentru care eroul manifestă un soi de adorație sfântă, pare a-l înțelege, dar, așa, cum reiese din jurnalul ei, femeia resimțea la apropierea lui un fel de repulsie fizică, pe care nu și-o putea stăpâni.

Având nevoie de o dragoste mare, ideală, Ladima întâlnește abia pe Emilia, actriță de mâna a doua și prostituată neoficial, pe care o divinizează. Îi scrie mici cronici elogioase strecurate pe la gazete obscure, o finanțează din punga lui mizeră și — în orele-i libere — consimte să joace tabinet cu Valeria, sora și patroana de acasă a iubitei iluzorii. Nu se știe exact până la ce punct Ladima își dă seama de condiția lui. În orice caz, sinuciderea automistificatului este revelatoare. Tragedia lui impresionează enorm prin acea meșteșugită (autorul lasă a se înțelege că e întâmplătoare) înscenare a citirii scrisorilor mortului. Întâmplător, Fred Vasilescu cunoaște și el pe Emilia și, într-o după-amiază de vară, goi, în pat, cu șampanie la gheață și cafele preparate de Valeria, răsfoiesc pachetul cu scrisori. Ca într-un film cu suprapuneri de planuri tăiate de un mare cineast, scene din viața lui Ladima, rememorate când de Fred, care îl cunoscuse în câteva împrejurări, când, cu glas tare, de vulgara Emilia, se desfășoară în fața ochilor cititorului. Impresia e de stafie tragică protestând de dincolo de mormânt.

Spre a contrabalansa orice adiere sămănătoristă, Camil Petrescu aduce personajul lui Fred, cu o psihologie nu mai puțin complexă în felul lui. Fred Vasilescu este un tânăr inteligent, dar fără multă cultură, sportiv stilat, foarte frumos, cu mare trecere la femei și firește foarte bogat. O pasiune încercată pentru doamna T. îl descumpănește oarecum și-l face să reflecteze asupra câtorva probleme de viață. Cucerind-o ușor, tânărul își dă seama că are de a face cu o femeie care-i este superioară, se inhibează repede și-și reproșează vulgaritățile cu care o acostase la început. Doamna T. însăși este o complexată, singura femeie, văzută cu simpatie în toată opera lui Camil Petrescu. Pe Ladima îl prețuiește și-l admiră ca poet, nu-l poate accepta fizicește și pare a nu-și ierta această repulsie. Pe Fred îl iubește, dar are precipitarea de a-l îndepărta observând comportamentul de rând al partenerului. În sfârșit, niște porți se închid, și sufletele oamenilor nu-și pot comunica liber. Fred nu poate mânca varza cu carne în care căzuse o muscă, și nu-și iartă acest lucru, fiindcă simte că ceilalți comenseni — căzuse într-o adunare de intelectuali săraci, la un birt de rând — îl privesc ironic. Își reproșează disprețul pentru postura ridicolă a lui Ladima când acesta îl făcuse „goujat“ și-l provocase la duel, luând apărarea doamnei T., pe care o jignise etc. Abia cu mortul din scrisori pare a putea comunica, a înțelege anume lucruri. Însă, nemaiștiind ce să facă cu el, romancierul îl pune să moară ori să dispară într-un accident de avion oarecare. Singura persoană fără complexe din roman este Emilia, pe care autorul o prezintă, cu răutate, frumoasă ca o veneră antică, mult mai frumoasă ca doamna T., dar de o frumusețe de manechin, caligrafică, pentru ca astfel, prin contrast, să scoată puternic la iveală vidul sufletesc, prostia și vulgaritatea. Hotărât lucru, scriitorul, care admira stilul frust al colonelului Locusteanu, ale cărui *Amintiri* le-a și editat, aplica principiul anticalofilic în toate, iubind, înainte de orice, adevărul, autenticitatea. Mai matur, mai profund decât *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, prin problemele mari pe care le dezbate, *Patul lui Procust* nu are totuși frumusețea și prospețimea primului roman al lui Camil Petrescu, atât de original, plin de poezia tinereții generoase.

Cu dificultățile pe care singur și le-a pus în cale, dintr-o necesitate organică de a spune exact ce are de spus — literatura nefiind pentru el un simplu joc de artificii — Camil Petrescu a anticipat, întrucâtva, teatrul și romanul modern al *angajării*. Metoda lui Proust însăși este adusă la aceste scopuri, pentru că — așa cum observa G. Călinescu — spiritul lui veșnic neliniștit este, în tot ce a scris, „mereu încordat de atenție ca un cap de șopârlă“.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU[1]

O proustiană și ea, Hortensia Papadat-Bengescu practică romanul de analiză prin excelență. Prin exact nu se știe ce împrejurări biografice, această fiică de ofițer și soție a unui magistrat — om ursuz, pe cât se pare, ostil literaturii, ocupând multă vreme posturi prin diferite orașe de provincie — a cunoscut foarte bine așa-numita aristocrație românească, societatea „înaltă“ de după primul război mai cu seamă. De ea se vor ocupa, cu mijloace diferite, și alți romancieri, în primul rând Mateiu Caragiale și G. Călinescu, în *Craii de Curtea Veche*, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, parțial. Însă la acești doi foarte mari prozatori, superiori în unele privințe Hortensiei Papadat-Bengescu, lumea de care ne vorbesc în cărțile lor lasă oricum o ușoară impresie de artificial. Primul înclină s-o poetizeze, cu toate păcatele pe care i le arată nemilos, înfățișând-o într-un crepuscul legendar, tulburător, aproape fantastic; cel de-al doilea construiește viguroase tipologii balzaciene, portrete generice, caractere în înțeles clasic. La Hortensia Papadat-Bengescu ceea ce izbește din primul moment este autenticul, odată cu o completă obiectivitate. Aportul criticului de la *Sburătorul*, cu privire la ascuțirea puterii de observație și analiză a romancierei, poate fi bănuit ca substanțial, judecând după ce scrisese la *Viața românească*, la vârsta matură totuși, dincolo de 37 de ani.

---

[1] HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU (1876-1955) debuta la *Viața românească*, în 1913, unde publică sporadic, până prin 1916, o serie de fragmente de proză mai mult cu caracter liric, remarcate de Ibrăileanu pentru finețea și sensibilitatea feminină pe care o aduceau. Ele vor apărea în volumul *Ape adânci* tipărit în 1919. Adevărata carieră a scriitoarei începe în cenaclul lui E. Lovinescu și la revista acestuia, unde va colabora mai statornic decât oricare dintre scriitorii descoperiți de prestigiosul critic. Operele Hortensiei Papadat-Bengescu, care au afirmat-o ca pe o mare prozatoare, au apărut în deceniile al treilea și al patrulea: *Sfinxul* și o comedie, *Bătrânul*, în 1920, urmate de *Femeia în fața oglinzii* (1921), *Balaurul* (1923), *Romanță*

Senzația de oameni și fapte văzute și cunoscute de foarte aproape vine și din o anume spontaneitate cu care scrisul Hortensiei Papadat-Bengescu se revarsă — ceea ce nu-i neapărat proustianism, — ca o apă înceată și totuși impetuoasă, abundentă, cu multe meandre și cu acea neglijență naturală, tipic feminină, de a rememora. La acestea vine să se adauge tenta, am zice, naturalistă ce intră în evocarea galeriei de psihopați și detractați, de lume degenerescentă, pictată cu un condei liniștit, abia dezaprobator.

De ar trebui să schițăm un tipic dar necesar gest de istorie literară, se poate observa că prin Hortensia Papadat-Bengescu apare la noi pentru prima dată adevăratul scris feminin, semn și acesta al maturizării unei culturi. Trecând peste epocile vechi, dar nici măcar momentul 1848, atât de bogat în multe privințe, nu reține vreun nume. Mai târziu, „Junimea“ apare mai mult ca o societate de bărbați. Cu greu ne putem imagina prezența în ilustrul cenaclu a unei Matilde Cugler Poni sau Veronica Micle, de vreme ce acolo primà anècdota, cu sau fără perdea și Creangă citea din „corosivele“ sale. Intelectuali rafinați, junimiștii mai păstrau câte ceva din vechile obiceiuri locale și admiteau prezența femeilor numai la anumite reuniuni, cumva mai festive și mai convenționale. De altfel, prima dintre cele două poete junimiste a rămas ca o imitatoare a lui Heine și cea de a doua legată numai de memoria lui Eminescu, al cărui neînsemnat epigon era. O Iulia Hasdeu, poetă de mare talent, moartă în adolescență, a scris în franțuzește, cum se va întâmpla, mai târziu, și cu Alice Călugăru. Cât privește pe Sofia Nădejde, ea apăruse ca reprezentantă a programului de la *Contemporanul* ce preconiza emanciparea socială a femeii. Mai mult în umbra cercurilor literare formate din bărbați vor rămâne și Elena Farago, Claudia Millian, Izabela Sadoveanu, Constanța Marino Moscu etc. Cu Hortensia Papadat-Bengescu se

---

provincială (1925), *Fecioarele despletite* (1926), *Desenuri tragice* (1927), *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drumul ascuns* (1933), *Logodnicul* (1935), *Rădăcini* (1938).

BIBL.: *Opere*, I-V, ediție îngr. și note de Eugenia Tudor, prefață de Const. Ciopraga, Ed. Minerva, 1972-1988.

Valeriu Ciobanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, EPL, 1965; Maria Luiza Cristescu, *Hortensia Papadat-Bengescu, Portret de romancier*, ed. Albatros, 1976; Florin Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensia Papadat-Bengescu*, Ed. Minerva, 1975; D. Panaitescu-Perpessicius, *12 prozatori interbelici*. Antologie, texte îngrijite și note de... Ed. Eminescu, 1990.

impune o personalitate puternică și o romancieră de prim rang, un univers feminin autonom.

Încă din fragmentele cu caracter de notație lirică, publicate în *Viața Românească* și grupate apoi în volumul *Ape adânci* (1919), Ibrăileanu observa „repertoriul infinit de senzații fine, variate și nuanțate, greu de prins fără o mare putere și deprindere de introspecție“... „apetitul de viață potențată, bucuria de a trăi intens și înalt, drepturile imprescriptibile ale naturii individuale...“ Aici, ca și în volumul de ceva mai târziu, *Femeia în fața oglinzii*, prozatoarea începe, s-ar spune, prin a se observa pe ea însăși, studiindu-și reacțiile, foarte aproape de limita fiziologicului, a senzorialului feminin, caracteristic, fie că e vorba de venirea în contact cu elementele naturii, fie cu acela din interioarele vieții de toate zilele: fiorul atingerii cu tălpile goale a pământului umed acoperit de frunze, amețeala plăcută pe care o provoacă valurile mării, voluptatea întinderii pe nisipul fierbinte sub baia de raze solare, palparea cu mâni fine a scoarței aspre a copacilor, autocontemplarea narcisică în fața oglinzii, înconjurată de tot felul de bagateluri de îmbrăcăminte intimă, de bijuteriile ce strălucesc într-alt chip când te afli singură în penumbra buduarului, vagi discuții erotice cu prietenele etc., totul păstrat la nivelul acela jos, fermecător prin spontaneitate, prin lipsa de „înălțime“, „prozaic“.

Se înțelege că o asemenea literatură, atrăgătoare la prima vedere, sfârșește prin a deveni monotonă și prin a plictisi, cauza stând în resursele ei limitate. Mai târziu, când contemporanele noastre au făcut din ea o metodă, lucrul s-a văzut și mai bine, cu atât mai clar, cu cât era aplicată în poezie. Orice s-ar spune, nu putem citi o cantitate prea mare de versiuni la *Țara fetelor* de Maria Banuș, cu toată incontestabila prospețime și originalitate de acolo, sau tocmai de aceea. Astfel încât Ibrăileanu nu avea dreptate să afirme că orientarea romancierei spre proza obiectivă a însemnat un regres. Dimpotrivă, cu toată lipsa de adâncime, atât de evidentă pe alocuri, și cu toate neglijențele de stil și compoziție, romanul a dat Hortensiei Papadat-Bengescu posibilitatea valorificării tuturor resurselor talentului.

Balaurul (1923) nu prezintă încă o structură obiectivă propriu-zisă. Cartea rămâne interesantă mai întâi prin subiect: unghiul de privire al unei femei asupra grozăviilor războiului, prezentate sub forma unui jurnal. S-ar putea zice că această scriere a Hortensiei Papadat-Bengescu este replica feminină anticipată a romanului lui Camil Petrescu, cu care mai prezintă o asemănare încă mai de substanță: Laura, un alter ego al scriitoarei, fără îndoială, intră ca soră de caritate, într-un spital (autoarea însăși a lucrat ca infirmieră voluntară la ambulanțele din Focșani), nu atât dintr-o pornire de eroism civic, cât mai ales pentru a uita, a înăbuși, o dramă sentimentală atroce. Ca și Ștefan Gheorghidiu, asistând la marea dramă colectivă, femeia înțelege că suferințele ei provenite dintr-o deziluzie în dragoste devin incomparabil mai neînsemnate față de ceea ce se întâmpla în juru-i. Evenimentul echivalează cu ieșirea din cercul de reprezentări al unei lumi închise, mondene, și cu luarea de contact brutală cu suferințele crâncene ale celor mulți. Sensibilitatea femeii este pusă în fața scenelor celor mai crude: răni cangrenate, oribile, trupuri sfârtecate îngrozitor, vaietele răniților, mirosul de cadavre amestecat cu cel de medicamente, în sfârșit Balaurul pufăind foc pe nări, trenul răniților și muribunzilor, apropriindu-se dinspre linia frontului:

> „Laura își perfecționase auzul. Din atâtea trenuri de muniții, de soldați, de călători, deosebea după răsuflare, după o inexplicabilă presimțire, Balaurul. Departe, de cum se auzea numai bubuitul repercutat de la distanță sub lespedea peronului sau sub matitatea dușumelei, ieșea. Punctul negru sclipea departe. Avea același mers târât, suflul totodată, năbușit și aprins, același zornăit de lanțuri și bufnet de tampoane. Apărea apoi capul hidos și uriaș în coloana punctată de scântei, apoi inelele încătușate și ruginite ale trupului se desfășurau...“

> „... Erau acum în taina laboratorului în miezul măruntaielor, acolo unde Balaurul măcina și mistuia. Nu mai era urmă de simetrie. Se grămădeau în durere unii peste alții, se târau de la unii la alții, se dezlegau de pansamente unii pe alții... Se strecurau în cot și în genunchi ca să nu calce peste trupuri. Aburul aproape opac, combinat din alcoolul substanțelor medicale, din respirația bolnavilor, din filtrul perfid al rănilor, era nerespirabil...“

Cu piesa *Bătrânul* și volumele de nuvele *Romanță provincială* și *Desemnuri tragice* trecerea la proza obiectivă se face definitiv, prin pătrunderea în medii burgheze descompuse moralicește, prin pictarea de tipuri și scene din capitală sau din provincie, o lume supusă mizeriilor psiho-patologice și puterii banului. Cei mai mulți sunt obsedați de tendința „ajungerii“, alții, mai puțini, sunt niște nostalgici, în căutarea unui echilibru al vieții și a unei liniști sufletești. Dar originalitatea prozatoarei nu se impune decât cu romanele care formează așa-numitul ciclu al Hallipilor, *Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns, Rădăcini.*

Din ele lipsesc nu numai rigoarea epică, urmărirea unui fir conducător, un ax compozițional, dar chiar episoadele cu un flux narativ cât de cât dinamic, măcar pe porțiuni disperse. Mini, un alter ego al autoarei — femeie fină, inteligentă, cu studii juridice și de economie politică, pricepută și în neurologie, o „emancipată“ destul de snoabă în felul ei —, face o mulțime de vizite prin casele mari și „observă“ mai ales ceea ce ea numește „sufletul trupului“. Partenera ei de bârfă mondenă — cu toate calitățile și defectele specific feminine ale acestei îndeletniciri spontane — este o Nory Baldovin, „feministă“ și ea, prefigurând în fond latura mai sarcastică a aceleiași observatoare. Diferitele capitole — formate din notații de jurnal, ori din amintiri și informații indirecte — se amestecă în cea mai mare dezordine (exceptând, poate, *Concert din muzică de Bach,* unde economia compozițională, e ceva mai strânsă și înlănțuirea faptelor mai densă, fără umpluturile de prisos din celelalte romane), retrospectivele și anticipările se suprapun într-un fel de prosutianism foarte liber. Că romanele au fost elaborate „pe parcurs“, fără plan anume, reiese și din dedicațiile deferente ce le însoțesc invariabil: „Acest roman s-a citit pe măsură ce a fost scris și a fost lucrat pe măsură ce s-a citit în ședințele literare ale cercului *Sburătorul* din anul...“

Cu mari eforturi, răsplătite însă până la urmă, cititorul descoperă în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu acea lume snoabă cu pretenție de aristocrație, în felul ei fină și „cultă“, foarte pestriță ca origine, provenită din aproape toate straturile societății, afară de țărănime, de la mica burghezie și negustorime de mahala, până la rămășițele fanariote, inextricabil amestecate cu elemente autohtone și străine, de proveniență mai recentă. Bogată fiind, ea nu mai este interesată direct de acapararea bunurilor materiale ori de combinațiile politice ale eroilor lui Caragiale. Tendința parvenirii, la alt nivel și cu alte mijloace, este aceeași, nestinsă. Spectacolul nu mai oferă însă materie pentru comedie, neapărat, discrepanțele dintre ceea ce acești indivizi sunt și ceea ce ar voi să fie nu mai sunt atât de mari și în plus le lipsește robustețea unui Jupân Dumitrache sau a Miței Baston, mai toți fiind atinși de degenerescență, de felurite tare pshihopatologice.

Lenora, fiica unui farmacist de pe Strada Mare din Tecuci, mai apoi accizar în Mizil, o frumusețe a epocii, din pricina căreia un ofițer își pune capăt zilelor, devine soția lui Doru Hallipa și seniora Prundenilor, moșia din apropierea Bucureștilor. Parcul foarte îngrijit, caii de rasă și echipajele luxoase, apartamentele somptuoase n-o împiedică pe Mini să observe parvenitismul în prezența, printre mobile, a unui costisitor bufet lucrat fără gust de un meșter de la Mizil, ca și în aerul „de Tecuci“ în aranjamentul interioarelor. Nu se știe exact motivul pentru care Lenora își adoră bărbatul. Probabil pentru situația lui de „nobil“, căci numai una din fete îi seamănă, Elena, celelalte două dovedindu-se niște „stricate“. Una din ele, Mika-Lé, fusese făcută cu un zidar italian, cu amestec de sânge egiptean, și are purtări dintre cele mai libere și mai compromițătoare. Alți doi gemeni sunt niște degenerați. Bolnavă, Lenora se va lăsa îngrijită în sanatoriul doctorului Walter, despărțindu-se de Hallipa și devenind soția medicului, cu perspectiva de a fi înlocuită, după moartea survenită în urma cancerului, de cealaltă fiică nu mai puțin dubioasă, Coca-Aimé. Verișoara Leonorei, urâta doctoriță Lina, câștigă o mulțime de bani în meseria de mamoș și e cu totul robită soțului ei, profesorul Rim, care a exploatat-o sistematic până la intrarea în poesesia unui post universitar și a unei case luxoase în București. Lina are o fată din flori, pe Sia, păcat al tinereților, ascuns cu grijă, făcută cu Lică Trubadurul, vag plutonier major și mic escroc, fratele Lenorei și insul care amenință la tot pasul să dezvăluie prin prezența lui originea joasă a familiei. Rim este un luxurios, cu regretul de a nu se fi bucurat de plăcerile vieții alături de o femeie urâtă. Acum, mai mult prefăcându-se că e bolnav, se lasă îngrijit de Sia, tolerată în casă în calitate de nepoată și devenită obiectul atențiilor lui lubrice, înceată la minte și urâtă cum este. Din pricina lui sau a celor doi gemeni Hallipa, fata rămâne însărcinată și, în urma unei intervenții chirugicale rău făcută, moare. Cealaltă fată a Lenorei, Elena, care-i moștenise frumusețea și ambițiile, rupe logodna cu prințul Maxențiu și face o căsătorie mai mult de conveniență cu bogatul Drăgănescu, provenit din tagma negustorilor de vinuri. Cu banii lui, răscumpără Prundenii și ține casă deschisă în București pentru tot felul de reuniuni mondene, preocupată la culme de protocol, obsedată, ca o altă Odette, de morga aristocratică, ascunzând pe cât e posibil înrudirile joase, bunăoară aceea cu unchiul Lică.

Dar, cu unele eforturi și drept consecință a evoluției moravurilor, totul pare a intra în ordine. Blazonul nobiliar al prințului Maxențiu, pe care Elena, îl regretase, intră în posesia Adei Ragu, zisă și „făinăreasa“, fiica unui foarte bogat negustor de grâne. Decrepitul prinț murind de tuberculoză, văduva blazonată se însoțește cu „frumosul“ unchi Lică, pus în perspectiva de a fi făcut chiar deputat și de a fi admis deci fără rezerve în marile saloane. Acum chiar înmormântarea Siei, oricum o rudă a Elenei, se poate face în chipul cel mai convenabil. Concertul din muzică de Bach este mutat din saloanele doamnei Drăgănescu-Hallipa, unde trebuia să aibă loc după minuțioase pregătiri, în biserica Amzei, lângă catafalcul moartei. Scena e impresionantă. Sia, „grozav de singură... acolo în biserica aceea de gală“, nu era plânsă de nimeni. Abia dacă cele câteva colege de la școala de infirmiere, gătite strident, din inconștiență, cu flori roșii la pălării, suspinau într-un colț. Ceilalți, cu înțepenirea cerută de protocol, erau absolut indiferenți. Lina însăși, mama moartei, pare absentă. Rim simțea că se sufocă și gândul că „Sia fusese rău inspirată procurându-i astfel de sărbătoare“. „Sensibilă“,. Lenora se enervase. Ada Razu stătea la brațul lui Marcian — amantul în perspectivă al Elenei, muzicianul la modă al aristocrației — și făcea unele reflecții indiferente cu privire la vârsta celei din sicriu. Elena sta în apropierea altui personaj adus ca decor, diplomatul Vladici, „ce se juca tot timpul cu monoclul drept contenență“. Lică e mai elegant decât oricând. După terminarea scorțoasei ceremonii, tatăl decedatei se gândește o clipă să urmeze carul mortuar la cimitir, dar îndată își ia seama: „Ce să fi căutat la cimitir?... Ce fusese de făcut se făcuse!.... Cu Sia se isprăvise!...“ El era acum domnul Basile Petresco, amantul și viitorul soț al prințesei Ada, deputat de Bihor și ca atare ordonă șoferului cu tonul cel mai firesc: „La palat!“

Nu mai puțin un psihopat luxurios este și doctorul Walter, cuprins, ca și Rim, de dorința acaparării de situații materiale care pot asigura mondenitatea și vice-versa. În tinerețe satisfăcuse slăbiciunile unei baronese, văduvă bogată a unui bancher de la care îi rămăsese un castel. Căsătorindu-se cu Lenora, pacienta îngrijită în aristocraticul său sanatoriu, el caută a face figură bună în fața lumii. Va respecta toate convenientele până la moartea inevitabilă a femeii, dar pe urmă nu va ezita să se apropie de vicioasa, la rându-i, fiică a defunctei, Coca-Aimé. Tot atât de protocolară este și desfacerea menajului Drăgănescu. Elena călătorea în străinătate întovărășită de Marcian și-și prevenea cu multă delicatețe mondenă soțul de eventualitatea unui divorț. Totul se sfârșește încă mai bine prin moartea lui Drăgănescu în aceeași clinică a doctorului Walter, unde această lume bună se duce să agonizeze decent.

O undă, am zice, sămănătoristă, apare spre sfârșitul laboriosului ciclu, în *Rădăcini* mai cu seamă. Nory, intelectuala ambițioasă, fiica unui moșier de viță, nelegitimă însă, ar vrea să caute „rădăcinile“în trecut, să refacă Baldovineștii și să stabilească acolo, lucru ce-i izbutește întrucâtva, după multele dispute cu sora ei vitregă, Dia, plecată apoi în străinătate. Ea însă e lipsită de feminitate, inaptă provocării și prelungirii spiței. Cu atât mai mult, Elena nu poate consolida „rădăcinile“ în Prundeni, unde ar voi să facă din fiul ei prea plăpând, un Drăgănescu, stăpân de moșie, și pleacă în Elveția împreună cu Marcian. Ideea autoarei pare a fi că asemenea „rădăcini“ încep să dispară, o dată cu apariția civilizației de Cetate.

Către un anume chip de sămănătorism — oricum interesant de constatat în preajma lui Lovinescu — ar putea duce și împrejurarea că multe din personajele Hortensiei Papadat-Bengescu, dezaprobate nici vorbă de autoare, sunt de origină străină. Doru Hallipa, cel considerat atât de „nobil“ încât Elena, măritată, îi mai purta numele, atârnat de acela de Drăgănescu, prea cu iz local, se trage din negustori greci și asta se vede mai cu seamă din caracterul gospodăroasei sale surori mai în vârstă, o „Țața Gramatula“. Foarte dubioasă este și ascendența prințului Maxențiu, ce trebuia să fi avut strămoși tot printre cei veniți din spațiul mediteraneean. Doctorii Walter și Rim sunt de origine germanică, tatăl celui din urmă fiind fost numai un vameș la Ungheni.

Se cuvine să observăm însă numaidecât că prozatoarea nu manifestă nici un fel de xenofobie, și întreagă această faună umană apare veridică, aici la porțile orientului, unde noblețea, ori numai falsa noblețe, se constituie cosmopolit, uneori numai numele străin conferind un aer aristocratic. Mai curând la mijloc stă o înclinație naturalistă în modul cum se cată a se studia degenerescența cauzată de amestecuri și manifestată fie prin boli de tot felul, fie prin conformația fizică (cum este aceea a gemenilor Hallipa ori a doctorului Rim, „caricatură istovită a tipului saxon“), fie mai cu seamă prin tendința incetuoasă a multora dintre ei. Rim își împlinește aproape criminal poftele cu fiica soției sale, cu Sia. Aceasta provine, la rându-i, din păcatul Linei cu vărul Lică. Hallipa. despărțit de Leonora, se însoțește cu verișoara Eliza, cu care fusese logodit în tinerețe, lucru obișnuit în mediile negustorești străine, unde averea cată să nu se risipească prin căsătorii îndepărtate. Mika-Lé, fiică a păcatului și ea, după aventurile cu Maxențiu, cu pictorul Greg și cu atâția alții, pare a cocheta diabolic cu chiar tatăl ei, fapt ce trezește inexplicabile gelozii din partea mamei, a Lenorei. În sfârșit, cealaltă fiică, Coca-Aimé, urmează după moarte, alături de cel de al doilea soț, doctorul Walter.

Strâns legat de aceasta, repulsia scriitoarei — cu toată, buna obiectivitate păstrată — pare a merge apoi în sensul amestecului dintre clase. Decât fumurile nobiliare mai acceptabilă este pentru ea tradiția din vechile și harnicile familii negustorești, cum ar fi aceea a Drăgăneștilor, descendenți de podgoreni vrednici, reprezentați printr-o baba Smoala, care cu mâna ei pregătea butoaiele pentru vin, crâșmari din Dealul Spirii, „de père en fils. Noblesse de baril!“, mai adaugă răutăcioasă Nory, într-una din multele ei conversații cu Mini. De aceeași natură, este și umbra de simpatie acordată lipsitului de mofturi Lică Trubadurul.

Ideea mai generală însă e aceea că toate aceste amestecuri și prefaceri sunt inerente, fatale, datorită evoluției societății sub semnul de civilizație al orașului. De mai multe ori pe parcursul acestui stufos ciclu romanciera se face ecoul ideologiei lovinesciene și cată a observa ceea ce ea numește, prin personajul Mini, „sufletul orașului“. Iată numai două pasaje din *Fecioarele despletite*, de exemplu:

> „Mini căută în aer spânzurătorile. Întâlni, zvelt și smălțat, cu crini de porțelan, stâlpul telegrafului. Firele diafane palpitau, și muzica lor fină o auzeai ca pe o închipuire. Minunat instrument al inteligenței pe care se cântă melodia poemului omenesc al civilizației, aventura extraordinară, pe care cosmul se miră el singur că o petrece.“
>
> „Cuprinsese cu privirea orașul, profilat în transparența negurii. Îl iubi. Se gândi la ceea ce se cheamă sufletul orașelor! Era emanarea sufletului colectiv al citadinilor. În aerul acela cuprins între clădiri, trupul sufletesc al fiecăruia își depune spuma vie a tuturor simțurilor. Acolo, în atmosfera cetății, erau și canalele tuturor drenajelor, dar și plutirea tuturor emanațiilor sentimentale, care îi dau respirația aceea încărcată adesea, alteori plină de ebrietate sau volatilă ca un lirism“.

Nu aici stă însă adevărata valoare și originalitate a prozei Hortensiei Papadat-Bengescu, cu toate că de fapt ea este întemeietoarea romanului citadin în literatura noastră, un drum încă puțin bătătorit chiar până în prezent. (Deseori rămânem ușor contrariați când citim cărți cu țărani arhaici ori cu hoți de cai scrise de oameni de azi a căror viață de toate zilele se petrece în mediul citadin prin excelență). Demne de toată atenția, printre atâtea aluviuni de prisos, sunt acele notații prin care lumea se dezvăluie din unghiul de privire al sensibilității feminine, nu adâncă, dar revelatoare tocmai pentru că spiritul de observație se exercită cu ascuțime și minuție la superficie, lucru mai rar la scriitorii bărbați, înclinați tot timpul spre esențe și profundități.

Se știe de exemplu că numai o femeie poate băga bine de seamă cum se îmbracă o altă femeie, când e vorba de conveniențe. Un bărbat n-ar fi văzut atât de prompt că Lina pune flori roșii la pălărie, cu totul nepotrivite pentru ea, și că poartă în casă aceeași rochie verde, mototolită cu neglijență, cu care se duce și în vizitele profesionale pe la pacientele ei. În sfârșit, cum e și de așteptat, considerațiile privind moda feminină abundă. Femeiește, cu ascuțime, sunt observate toate celelalte lucruri, în indiferent ce împrejurări. În casa cea nouă a

Rimilor se mai află, din pricina provincialei Lina, „vestigii tecucene“, între care și o „adorabilă“ ladă de Brașov. La conacul Hallipilor tronează într-una din camere bufetul „parvenit“ de la Mizil. Primind lumea în somptuoasele-i saloane, Elena „avea ceva *posé* în toată înfățișarea, în glas“. Inteligența Cocăi-Aimé are exact „mediocritatea cerută de un fizic care nu trebuia alterat de multe gânduri“ căci femeia autoare știe că bărbații judecă totul după aparențe, orice s-ar spune. Fermecătoare prin inedit, feminin este apoi bârfa, oricât de distinsă și mondenă, precum acest fragment de conversație dintre Mini și Nory:

> „—Pe Prinț l-ai mai văzut de atunci? o întrebă Nory.
> — Nu! zise Mini. E aici?
> — Aici! Iarna stă la București. De altfel, e pe cale să se așeze bine. Se însoară cu regina făinii. Fabrica Razu! Un număr frumos de milioane și una din fetele cele *snob* din dancingurile la modă. Au putut fi văzuți mereu împreună, plimbându-se într-un *panier* superb, condus de Maxențiu. Ea, brună, expirândă, cu ochi turcești și rochii excentrice; el, același galben «Cesar Borgia», bolnav probabil de ficat. pe ea o cunosc din școală. Eram într-o clasă cu ea și cu Elena... Coincidență! I-am întâlnit deunăzi în ușa lui «Capșa». Amândoi mă iau cu binele; știu că am dinți, *«Un projet»*, mi-a spus Razița, cum îi ziceam noi la școală. *«Ma fée noire»* a completat Maxențiul... *Ou blanche!* N-au să mai rămâie guzgani la Plăesele. Păcat! Păcat!“

Din asemenea colportări (cu mai multă economie de mijloace și în ordine masculină, G. Călinescu nu va proceda altfel cu personajele sale, cel mai caracteristic fiind Gaittany), făcute însă cu finețe, se înțelege, ca în lumea bună, ies în cele din urmă la Hortensia Papadat-Bengescu tipurile, cele mai din totdeauna, balzaciene, iar proustianismul rămâne, în cea mai mare parte, numai intenție, de așa-numita memorie involuntară ce presupune trăiri pe durata interioară a spiritului neputând fi vorba.

Lina e „buna“Lina, urâtă, robace și supusă, mirosind a medicamente de la profesiunea ei „puerperală“ și a bucătărie, privind la scările de marmoră ale noii case ca la un simbol al risipei. Rim, cu înfățișarea lui de „oberchelner de noapte“, lung și slab, cu ochi albaștri miopi sub ochelari de baga, este trântorul și lubric și comod, în stare însă să guste muzica bună ori să contemple niște gravuri rare. Complex, în felul lui, este și Walter. Tinerețea și-a vândut-o, ca să spunem așa, trăind cu luxurioasa și bătrâna Salema Efraim, moartă la 70 de ani și la o sută douăzeci și cinci de kilograme dar cu banii rămași, mai multe milioane, a cumpărat o mulțime de tablouri și obiecte de artă de mare valoare, pe care știe să le prețuiască. Nu mai puțin Elena, văzută de autoare ca o victimă a mondenității și a protocolului, precum și Lenora, murind tragic de cancer, atrag simpatia, îngăduiala cititorului. Chiar moartea prințului Maxențiu pare tragică, în indiferența generală și mai ales a soției, Ada Razu, care aștepta să scape cât mai repede de dânsul. Tot așa moartea bunului Drăgănescu. Până și Mika-Lé ori Coca-Aimé sunt văzute mai mult ca niște mici fiare feminine, păcătuind cu inocență, cu inconștiență, sau folosindu-și toate instinctele spre a se căpătui într-un fel.

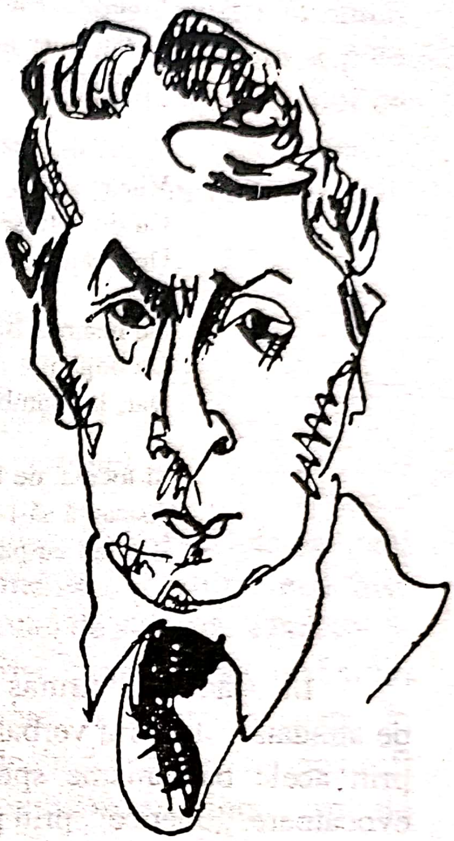
Tot numai o femeie putea fi în stare, o femeie de mare talent însă, să schițeze în linii atât de sigure și naturale chipul lui Lică Trubadurul. Cu silueta lui de fante, mustăcioara mijindă, cu mersul elastic, nepăsător și fluierând ca un mierloi, el e mai curând o lichea simpatică, în această lume din atâtea puncte de vedere urâtă. Personajul nu numai că nu e problematic, dar parcă autoarea nu pune nici un fel de profunzime în prezentarea lui. Se mulțumește să-l creioneze în vârful peniței, îngăduitoare și crudă în același timp. De aceea pare atât de natural, complicat într-un chip anume și mai adevărat, bunăoară, decât un Mitică Popescu al lui Camil Petrescu. Insul nu cere mult de la viață, înțelege însă, leneș cum este, să se înfrupte din situația bună a rudelor ajunse, pe care nu se sfiește să le incomodeze în saloane și, la nevoie, să exercite asupra lor mici șantaje. Dacă însă se întâmplă ca ochiadele lui să prindă și la cucoanele nobile — slabe ca toate femeile, cum o știe foarte bine din experiență explutonierul major, — atunci el nu se dă în lături de a deveni partenerul uneia dintre ele. E aproape sigur că, împins în politică, spre deputăție, cu inteligența naturală pe care i-o știm, va fi superior unui insignifiant diplomat ca Vladici ori unui ramolit ca Vardali. Lică Trubadurul e un Dinu Păturică mai simpatic, un Cațavencu în devenire, necaricat, un Pirgu frumos și un Stănică Rațiu încă mai spontan. Teza lovinesciană conform căreia la baza dezvoltării romanului românesc modern stau *Ciocoii vechi și noi* ai lui Filimon pare a se confirma prin opera Hortensiei Papadat-Bengescu.

MATEIU CARAGIALE[1]

În ciuda ironiilor tatălui său, Mateiu Caragiale își constituie o emblemă de aristocrat, reprezentând doi îngeri care susțineau o coroană deasupra unui scut, pe culorile negru, galben, verde și roșu, cu inscrupția, *cave, age, tace*. Credea că i s-ar potrivi o carieră diplomatică, ceea ce realistul Titulescu nu-i înlesni, cu toate intervențiile făcute, bizarul solicitant ocupând sporadic numai câteva funcții la mai puțin aristocratul Minister al Lucrărilor Publice. De acolo,

---

[1] MATEIU (*u* final este un simplu fapt de grafie) CARAGIALE (25 martie 1885, 17 ian. 1936) s-a născut la București, ca fiu natural al lui Ion Luca Caragiale și al Mariei Constantinescu. Studiile liceale și le face la colegiul Sf. Sava, având ca profesor de istorie pe Anghel Demetriescu, care îl va iniția în heraldică. În 1905 urma pe tatăl său la Berlin, iar în anul următor se înscria la Facultatea de Drept din București, pe care însă nu o va termina. Debutează ca poet, la *Viața românească*, în 1912, cu 13 bucăți din ciclul *Pajere*. A ocupat, în 1914, o funcție de șef de cabinet la Ministerul Lucrărilor Publice și o alta de șef de birou al presei, între 1919-1921, în Ministerul de Interne. În 1923 se căsătorea cu Marica Sion, fiica poetului, care-i aducea ca zestre o proprietate la Fundulea (Ilfov). În 1924, la editura „Cultura Națională", îi apărea nuvela *Remember*. Între 1926-28 publica în *Gândirea* romanul *Craii de Curtea Veche* la care lucra de prin 1910, tipărit apoi în volum, la Cartea Românească, în 1929. Fragmentul *Sub pecetea tainei* apare în *Gândirea* pe 1930.



„après des démarches abiles“ pe lângă un Rodolphe Uhrynowsky, abia primi, cu mare satisfacție totuși, brevetul și însemnele Ordinului imperial rus Sfânta Ana clasa a II-a, pe care îl avusese odinioară și „varvarul“ Costache Stamati, boier nou și el pe atunci, dar nu atât de cuprins de sentimentul nobleței ca urmașul său. Destinul vru apoi ca strănepotul bucătarului Ștefan de la curtea lui Caragea Vodă să ia de soție pe vârstnica pentru el strănepoată a paharnicului Sion, arhondologul, denunțătorul fanarioților parveniți în rândurile boierimii moldave. Căsătoria îi aduse o mică proprietate, la Fundulea (Ilfov), supremă mulțumire, manifestată prin abordarea unui steag deasupra modestului conac devenit prin imaginație castel: „Le 22 aôut de cet an — 1928, cum notează în jurnalul său franțuzesc, Mateiu Caragiale, — mon étendard coupé vert sur jaune a flotté pour la première fois à Sionu. Je le regarde en écrivant ces lignes et malgré mon âge, je constate avec satisfaction que de mes principaux voeux quelques-uns se sont realisés, le plus ardent surtout: celui d'avoir une terre.“

Morga aristocratică, derizorie numai în realitate, la omul Mateiu Caragiale, capătă prin ficțiune dimensiuni impresionante. Nu neapărat destoinicia, bunătatea, inteligența, vitejia etc. formează atributele nobleței, ci în chiar sângele aristocrat rezidă un nu știu ce misterios, admirabil, de sfințenie parcă, un soi de moaște istorice venerabile, mai presus de oricâte scăderi ce s-ar putea afla membrilor stirpei. „Boierul“ bătrân, fără dinți în gură, e urât, bârfitor, fățarnic, fur, sperjur, putred de bogat și hrăpăreț, blestemat de norod. Dar, fiind de neam „Basarabă și rudă cu Voievodul“, el trebuie admirat. Un adagiu cronicăresc banal — „Tăiat-au de Rusalii pre jupan...“ — e pus ca motto la acest sonet perfect, de factură parnasiană:

BIBL.: *Opere*, ediție, studiu introductiv de Barbu Cioculescu, Editura Fundația Culturală Română, 1994;

Sub pecetea tainei (urmare scrisă după moartea soției de Radu Albala, ediție concepută și îngrijită de Marian Papahagi, cu o prefață de N. Manolescu și o postfață de Ion Vartic, Cluj, Ed. Echinox, 1994; *Pajere-L'Aigles*, Echivalențe franceze și postfață de Romulus Vulpescu, Ed. Cartea Românească, 1982.

Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, 1977; Al. George, *Mateiu Caragiale*, Ed. Minerva, 1981; Ov.S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, 1984; AL. George, *Mateiu Caragiale interpretat de E. Baconsky, Ion Barbu, G. Călinescu*, studiu introductiv, antologie și aparat critic, Ed. Eminescu, 1985.

Pe-o culme, lâng-un iezer, durează-o mănăstire
Boierul... Mult bătrân e: dinți nu mai are-n gură,
Postește, se grijește, bârfește și strâmb jură,
Stă cuvios în strană și zice din psaltire.

E mic de stat, fățarnic, semeț și crud din fire,
Viteaz spătar fu-n lupte, dar azi când barba-e sură,
Cu dreapta se închină, cu stânga smulge, fură,
Despoaie și ucide în setea-i de hrăpire.

De neam e Basarabă, și rudă cu Voievodul,
De bogății e putred și-l blastămă norodul,
Dar, la Stambul, îl sapă Cislar-Aga harapul.

Și tocmai de Rusalii, când plin de veselie
Așteaptă să-i sosească fermanul de domnie,
Îl prind cu pâri ascunse și-armașu-i taie capul.
(Boierul)

În „trântorul“ urmaș degenerat de fanarioți, răsare instinctiv același boier de altădată. Broderia verbală în portret este cu totul remarcabilă și ea se impune prin acele balcanisme specifice, nu neapărat „pitorești“, cât mai cu seamă evocatoare, „poetice“, prin patina timpului așternută peste cuvinte. Cadra rămâne interesantă prin geometria liniilor conferită de sintaxă, sonetul reinterpretând înțepenirea bizantină a gestului neașteptat:

În trândavă-aromeală stă tolănit grecește
Urmașul lor. Urât e, bondoc, sașiu, peltic.
El antereu alb poartă, metanii și işlic.
În puf, în blăni și-n șaluri se-ngrașă și dospește.

Și gura-i strâmbă numai măscări bolborosește.
E putred, deși tânăr; sărmanu-a fost de mic
Crescut pe mâini străine. El joacă din buric,
Înjură, se râzgâie și râde-apoi prostește.

Îl leagănă maneaua, e veșnic beat de vutcă,
Să-ncalece i-e frică, pe brațe-l duc la butcă;
Dar, el, ce os de Domn e și viță de-Împărat,

Ades făr' să-și dea seama, își mângâie hangerul,
Și când în fața morții odată s-a aflat,
În trântorul becisnic s-a deșteptat boierul.
(Trântorul)

Pajerele, din care am citat mai sus, sunt „o tâmplă de icoane ce migălisem în tinerețe cu o osârdie aproape cucernică“, spune poetul într-un pasaj din romanul *Craii de Curtea Veche*. În fond, el este un „reacționar“ estet — ca Barbey d'Aurevilly, pe care îl admira, și acela fără strămoși iluștri în spiță, deși făcea mare caz —, un om al „vechiului regim“, care la noi nu a prea existat ori dacă a existat, a fost, în realitate, destul de urât, neînlăturat apoi cu totul printr-o revoluție — un vizionar inspirat de muza Clio și un „decadent“, șlefuitor de sonete impecabile, unde istoria e întrevăzută în amurguri purpurii, halucinante:

Mi-a îngânat stăpâna: „Nu-n file-ngălbenite
Stă-mbălsămată taina măririi strămoșești.
Amurgul rug de purpuri aprinde: de-l privești,
Se-nfiripă-n vâlvoarea-i vedenii strălucite.“
(Clio)

Și Sadoveanu descoperea istoria în lucruri, în peisaj, în legendă, în oamenii prezentului, mai frumoasă și mai vie decât în documente.Deosebirea este însă foarte mare. Mateiu Caragiale este evocatorul aristocrației de altădată, a boierimii, nu a celei de viță autohtonă, în chipul sămănătorist cunoscut de la Duiliu Zamfirescu încoace, ci a celei cosmopolite în genere, fanariote în speță, în concepția lui — poetică neapărat, pentru că de o ideologie anume nu poate fi vorba —, aristocrații cu blazon meritând să fie venerați, indiferent de naționalitate.

În nuvela *Remember*, publicată în 1924, ni se povestește „un fapt divers atroce“, sfârșitul tragic, învăluit în mister — cu ceva din atmosfera istoriilor extraordinare ale lui Edgar Allan Poe — al lordului Aubrey de Vere, scoborâtor dintr-o veche casă nobiliară normandă din care însuși Carol I, regele Angliei, cel decapitat la 1649 s-ar fi tras. Tehnica misterului va mai fi aplicată de Mateiu Caragiale tot atât de insistent în fragmentul *Sub pecetea tainei*, ce ar fi trebuit să vină ca o continuare a *Crailor de Curtea Veche*. Prozatorul considera că frumusețea unei istorisiri „stă numai în partea ei de taină, dacă i-o dezvălui, găsesc că își pierde tot farmecul“. Interesant rămâne în *Remember* portretul idealizat al personajului, „gătit“, „sulemenit“, cum „nici o muiere nu mi-a fost dat să văd“, cu degetele de la mâini, lungi, osoase, împodobite în safire de Ceylon. Atitudinea scriitorului este însă pur estetică. Pânzele lui Van Dyck, Van-der-Faës, Ruysdaël, Van Brower, ca și frecventarea raschieriilor neerlandeze din Berlinul tinereții sale, cu polițe „pe care stăteau înșirate năstrape și ulcioare de Delft“, îl făceau atât de frumos pe tânărul său prieten, misterios, un fel de relicvă vie, incredibilă, a trecutului:

> „Găsisem frumoasă nu atât făptura lui *sir* Abrey, cât asemănarea lui cu unii din aceia de mult pieriți în spulberarea veacurilor, îl găsisem frumos pentru că în el vedeam retrăind o icoană din trecut, vedeam reînviat scumpul Trecut însuși. Trecutul apus pentru totdeauna...“

Frumos, inspirând „o evlavie nemărginită“ este Pașadia, din *Craii de Curtea Veche*, „un luceafăr“ pe care „un joc al întâmplării îl înzestrase cu una din alcătuirile cele mai desăvârșite ce poate avea creierul omenesc“, de o frumusețe fizică tipic decadentă:

> „Ce frumos cap avea totuși! Într-însul ațipea neliniștitor atâta patimă înfrânată, atâta trufie aprigă și haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile feței sale veștede, în cuta sastisită a buzelor, în puterea nărilor, în acea privire tulbure între pleoapele grele. Iar din ce spunea, cu glas tărăgănat și surd, se desprindea, cu amărăciune, o adâncă silă.“

Tot așa, portretul lui Pantazi:

> „Să fi fost pentru că omul era așa de fermecător de trist? Cu putință, la dânsul numai ochii spunând atâtea. Cam afundați sub bolta sprâncenelor și de un albastru rar, privirea lor, nespus de dulce, părea a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis. Ei întinereau straniu această făptură care nici altminteri nu-și trăda vârsta, luminau fruntea senină, desăvârșeau înfățișarea nobilă ce-i întipărea mata paloare a feței smede, trase, prelungită de o țăcălie moale ca mătasea porumbului, a cărei coloare o avea chiar. Cam aceeași era și coloarea îmbrăcămintei ce purta de obicei, la dânsul moi, molatece, mlădioase fiind toate, și port, și mișcări, și grai. Era un obosit, un sfios sau un mare mândru.

În ce constă noblețea, „crailor“ a lui Pașadia și a lui Pantazi, mai întâi? Lucrul este interesant de discutat, pentru că aici stă concepția despre aristocrație a lui Mateiu Caragiale, și nu numai a lui, ci a unei întregi categorii de intelectuali, uneori numai semiintelectuali, din societatea noastră interbelică. Vechii boieri n-au făcut mare caz de nobleță. Văcăreștii și Goleștii, în Muntenia, Conachi, în Moldova, țineau la ighemonicon, dar erau niște patrioți cuminți, constructori în cultură și gospodari plini de bun-simț în politică, chiar dacă nu o dată se arătau conservatori. Cu atât mai mult n-au făcut caz de nobleță revoluționarii pașoptiști, mai toți boieri și aceștia. Procesul sincronizării cu Apusul, unde își făcuseră studiile, li s-a impus ca o necesitate, și mai curând un Kogălniceanu, Cuza, Alecsandri, Bălcescu, Brătienii, C.A. Rosetti au înclinat spre burghezia înnoitoare, progresistă și democratică până la un punct. Cel mai aristocrat dintre ei, prin naștere, Ion Ghica, vorbește (în *Dascăli greci și dascăli români*) numai cu o blândă, abia îngăduitoare ironie despre mătușa sa din spre bunică, Elenca Dudescu, văduva poetului Alecu Văcărescu, când o pune să i se adreseze așa: „Vino să te sărut, evghenistul mamei, că eu, când mă gândesc la evghenia familiei noastre, uite, îmi vine amețeală. Noi cu toți boierii cei mari suntem rudă, și cu Cândeștii, și cu Bărcăneștii, și cu Câmpinenii, și cu Filipeștii, și cu Cantemireștii, și chiar cu Maria Tereza.“

Ceea ce cu un cuvânt nepretențios am putea numi țâfna aristocratică a apărut la noi, trecând peste prezumțioșii Macedonski și Duiliu Zamfirescu, mai cu seamă după primul război mondial, când burghezia, devenită conservatoare ea însăși — nu fără a imita moda apuseană — își căuta blazoane, lucru semnificativ, indiferent de ce naționalitate ar fi fost ele. Burghezii și burghezele lui Caragiale tatăl nu le râvneau, considerându-le, poate, ca și genialul lor creator, drept niște mofturi. Deocamdată, Măndica și Tincuța își disputau numai pe bravul locotenent Gică Elefterescu. Abia *madame Esméralde Piscupesco*, ca un prim început de aristocratism, dădea câte un *five o'clok tea tous les jeudi*, iar Claymoor-Văcărescu, ce ar fi putut invoca o noblețe de naștere, se mulțumea doar să le consemneze subaltern în carnetul său de la *L'Indèpendence roumaine*. Blazoanele, aproape toate dubioase, își fac însă numaidecât apariția în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu și, ceva mai târziu, în acelea ale lui G. Călinescu, văzute ca niște caricaturi.

Mateiu Caragiale pare a lua chestiunea în serios. Pașadia, numit și Pașadia Măgureanu, după o moșie a unui strămoș înalt dregător, ieșise din oameni „cu vază și cu stare“ — genealogia nu este limpede înfățișată de prozator —, își făcuse studiile în străinătate, trecuse, în tinerețe, prin cele mai grele încercări, din pricina marei lui mândrii, și numai cu propriile-i forțe „pândise norocul la răspântie, îl însfăcase și-l siluise ca să-i poată smulge ceea ce, în chip firesc, i s-ar fi cuvenit fără caznă și zbucium“. La vremea lui, străbunul armaș făptuise un omor, dar lucrul pare obișnuit la „artistocrații“ din evul de mijloc, cărora li se întâmpla uneori să fie și tâlhari de drumul mare. Așa stând lucrurile, *noblețea* lui Pașadia a devenit — lasă autorul să se înțeleagă — suprem dispreț și cinism, împins atât de departe, încât insul își urăște propriu-i neam, istoria, pe care o cunoștea în toate amănuntele. Într-una din izbucnirile lui, era de părere că însăși Curtea Veche, în jurul căreia au loc tribulațiile personajelor, trebuie să fi fost un edificiu meschin:

> „Cum fusese Curtea era lesne de închipuit, semănând în mare cu mânăstirile, cu trupuri de clădiri multe, pentru a putea sălășlui toate liota țigănească, fără întocmire, fără stil, cu nade, umpluturi și cârpeli, vrednică să slujească, în urâțenia ei, de decor ticăloșiei unei tagme stăpânitoare plămădită din toate lepădăturile venetice și din belșug altoită cu sânge țigănesc“.

Lui Pașadia îi „cășuna“ chiar și pe marele Brâncoveanu pe care, la un moment de furie, îl „zugrăvi“ ca pe un bulibașă mehenghi, vânzător și slugarnic — un suflet de rob“:* „Ce lasă după el: stâlpii de la Hurez, pridvorul de la Mogoșoaia, Potlogii, ce?“ Cinicul, „marele meu prieten“, cum îl mai numește autorul, nutrea „o ură bolnavă... împotriva țării românești“ și „jurase că se va înstrăina pentru totdeauna, îndată ce mijloace cât de cât de slabe îi vor îngădui-o“. Dar, lucru interesant — și aici intervine marea artă a lui Mateiu Caragiale, fascinația pentru personajele sale problematice —, Pașadia nu se putea deslipi în ruptul capului de București, „orașul blestemat, plin de atâtea amintiri amare“. Meremetisise vechile case cumpărate la mezat de la o Zinca Mamonoaia (ecou, în roman, al vinderii caselor Momuloaiei moștenite de Caragiale tatăl) și le transformase într-o somptuoasă sihăstrie, unde trăia pe picior mare, boierește“. Noaptea bătea cârciumile mahalalelor, casele de perdiție, tripourile, nedespărțit de Pirgu, iar ziua, cu obloanele trase, lucra la o mare operă, un fel de istorie secretă care — suprem cinism — hotărâse să fie pusă pe foc după moartea sa: «Patrie ingrată, nu vei avea oasele mele», a pus Scipio Africanul să i se scrie pe mormânt. „Oasele, eu le las, rodul creierului meu însă, cugetarea, nu!“

---

* De parcă Mateiu — ceea ce pare puțin probabil — cunoștea pasajul din *Cronica ononimă despre Brâncoveanu* (v. vol. I al acestei lucrări), unde se povestește întâlnirea dintre Brâncoveanu și Heissler, generalul austriac.

Genealogia lui Pantazi e ceva mai clară, cu toate că rămuroasă. Grec de origine, se trăgea dintr-o familie de „tâlhari de apă“, întemeiată de Zuani, zis „cel Roșu“, acesta coborând la rându-i din „barbari“ normazi emigrați în Mediterana. Lucrul s-ar putea deduce din împrejurarea că stema veche a casei e comentată de „capul ramurii siciliene“ în chipul următor: „pe scut sprijinit de monoceri înlănțuiți, în câmp albastru lebăda de argint, luându-și zborul cu gâtul străpuns de o săgeată purpurie, a adăogat, în cinstea unei înrudiri ilustre, în câmp de aur cu chenar de sângeap un pardos negru“ — adevărat tur de forță și imaginație a heraldistului Mateiu Caragiale. Pantazi se consideră „cetățean al universului“ și poartă în el demonul călătoriei. Se mândrea a fi călătorit pe mările pământului mai mult decât toți strămoșii lui la un loc. De o mare frumusețe este în roman proza cadențată savant, cu ceva din arta lui Odobescu, în care Mateiu Caragiale povestește călătoriile lui Pantazi, de fapt un fel de călătorie poetică, în vis, sinteză a tuturor celorlalte posibile. Când vorbea de mare, eroul părea transfigurat:

> „Lucie ca o baltă, oglindind, la adăpostul toartelor coastei, pirozeaua tăriei și mărgăritarul norilor, florile ca o pajiște sau scânteind ca o mișună de licurici, searbădă și domoală sau vie, verde și vajnică, avântându-se spumegând spre cerul căruia îi era frică, de ea vorbea cu o păgânească evlavie, pomenindu-i doar numele, glasul i se pogorea tremurător ca și cum ar fi mărturisit o taină sau îngânat o rugă“.

La poeticul geografic se adună acela al cunoașterii, din partea lui Pantazi, a zeci și zeci de categorii de oameni, „șeici și pașale, emiri și hani, rajahi și mandarini, preoți și călugări de toate legile și tagmele, zodiași și pustnici, vrăjitori, vraci, căpetenii de seminții sălbatece cărora le fusese oaspe sau tovarăș de petrecere și vânătoare...“ etc. Ciudatul aventurier vorbea toate limbile, putea citi în original pe Cervantes și pe Camoëns, „vorbea cu cerșetorii țigănește“. Ascultându-l povestind, autorul mărturisește că se simțea el însuși cuprins de dorul călătoriilor îndepărtate:

> „Cu încetul, la evocarea lor se deşteptase în mine un suflet nou, un suflet de nomad cu nostalgii sfâşietoare, mă încindea dorul de ducă, mă înfrigura ispita plecărilor spre necunoscut, farmecul îndepărtatelor pribegiri şi, la gândul că aş rămâne la capăt robul unui petec de pământ, osândit a mă frământa şi istovi fără mulţumire într-un ocol restrâns, suferearn cumplit, mă simţeam abătut până la deznădejde. Asemenea acelei suliţi măiestre ce singură avea darul să tămăduiască rănile ce făcuse, numai istorisirile ciudatului prieten îmi mai puteau alina răul, mulţumită lor mă pierdeam în lumea visărilor ca într-o beţie, beţie de felul celor de mac sau de cânepă, aţâţând închipuirea deopotrivă şi urmate de treziri nu mai puţin amare."

Nu mai puţin interesantă prin bovarismul ei, frumoasă prin puterea imaginativă a scriitorului, este şi cea de a doua călătorie, în timp, a celor trei crai, de predilecţie în acel veac al XVIII-lea, „galant", „veacul binecuvântat, veacul cel din urmă al bunului-plac şi al bunului gust". Paşadia, Pantazi şi autorul însuşi sunt imaginaţi ca „trei odrasle de dinaşti cu nume slăvite", cavaleri-călugări de Malta, lupi de mare şi viteji luptători pe uscat, la Kehl, cu generalul Jacques de Berwick, la Gustalla, cu mareşalul Franquetot de Coigny, oaspeţi pe urmă ai tuturor Curţilor, Măriilor, Sfinţiilor şi Luminăţiilor Europei, „la Belem şi la Granja, la Favorita şi la Caserta, la Versailles, la Chantilly şi la Sceaux, la Windsor, la Amalienborg, la Nymphenburg şi la Herrenhausen, la Schönbrunn şi la Sans-Souci, la Haga-pe-Maeler, la Ermitage şi la Peterhof". Peste tot — numele proprii sunt înşirate cu vădită plăcere şi într-o ordine studiată anume spre a fi plăcută la auz —, craii se bucură de „dulceaţa traiului", sunt amestecaţi, din umbră, în toate urzelile şi uneltirile", lucrează la înălţarea sau căderea capetelor încoronate, sunt „hoinarii nepocăiţi veşnic pe drumuri, pătimaşi de curiozitate şi din ce în ce mai ahtiaţi după plăceri", sunt „nebuni" după muzica lui Glück şi Mozart, admiră pe marii aventurieri ai vremii: Neuhof, Boneval, Cantacuzen, Tarakhanova, ducesa de Kingston, cavalerul d'Eon, Casanova. Însă era scris „că cel mai frumos dintre veacuri să asfinţească în sânge", şi când, printre cuşmele frigiene, putea fi văzut capul doamnei de Lamballe — prietena Mariei Antoinette — înălţat în par, craii îşi acoperiră feţele şi pieriră pentru totdeauna.

Cel de al treilea „hagialic" — adevărată trezire din visare a crailor — are loc în cruda realitate a Bucureştiului balcanic contemporan cu ei. Vălul reveriilor este rupt de obicei de către Pirgu, cu câte un „Ia mai lăsaţi nene ciubucile astea, să mai vorbim şi de muieri". Feciorul lui Sumbasacu Pirgu, ciceronele crailor, în nopţile lor de dezmăţ şi orgie, este tot ceea ce mediile corupte din capitala românească de altă dată producea mai abject şi mai murdar cu putinţă. Specialitatea lui erau „samsarlâcurile", „pezevenglâcurile" şi „gimbuşlucurile" scârboase, greţoase, de fiinţă umană bălăcită în mocirla cea mai infectă a unei societăţi în dezagregare. Pirgu pune la cale chefuri monstre, întâlniri şi târguri amoroase de cea mai joasă speţă, conduce pe crai în casele de joc cele mai murdare, umblă însoţit de Poponel, un icioglan de meserie, pe care îl prezintă amicilor ca pe o raritate în materie. Ca la romantici, dar fără amploarea fabulației lor, arta lui Mateiu Caragiale se bizuie pe contrastul cel mai strident ce s-ar putea imagina. Din frumoasele, strălucitoarele visuri — incursiuni în spațiu și în timp, zugrăvite în culori splendide, în fraze unduitoare, cadențele, grele de arabescurile în aur, argint și purpură ale cuvintelor —, suntem dintr-o dată coborâți într-un fel de bolgie fioroasă a perdiției și viciului. Nu există, în întreaga literatură română pagini ca acelea în care, cum singur spune, Mateiu Caragiale a izbutit să facă să se perinde prin fața ochilor noștri „tot ce Bucureștiul avea mai nabădăios, mai zănatic, mai teșmenit și defăimat — jegul, lepra și trânjii societății". Acum prozatorul are senzația a-și fi muiat pana în mocirlă și în puroi, și chiar mai rău, bunăoară în zugrăvirea portretului numitului Poponel:

> „În făptura sa, care de altminteri în ce privește drăgălășia nu lăsa decât de dorit, sălășluia, mistuit de toate flăcările Sodomei, un suflet de femeie, sufletul uneia din acele slujnici împuțite ce dau târcoale seara căzărmilor. Mai mult nu voi stărui asupră-i; ca să-l descriu ar trebui să-mi înting pana în puroi și în mocirlă, și la această îndeletnicire nu mi-aș pângări numai pana, dar aș spurca mocirla și chiar puroiul."

Ca într-un blestem, craii urmează pe Pirgu la Arnoteni, „adevărații Arnoteni", coborâtori dintr-un mare vornic Barbu Arnoteanu, deși familia, ne încredințează autorul, era „calpă" dincolo de Constantin Brâncoveanu. Acum pana romancierului este impulsionată mai mult ca oriunde de realism. Casa din strada Mihai Vodă, o dărăpănătură „deșucheată", este o adevărată cloacă, loc de întâlnire a tuturor lepădăturilor. Maiorică, șeful familiei, are o mutră de „maimuțoi", cu „scăfârlia scofâlcită și smochinită de țigan bătrân". Împreună cu nevastă-sa Elvira, „maldărul de carne fleșcăită, legănându-și sânii căzuți și coapsele dolofane", dă târcoale meselor de joc, chibițează, se bucură de atențiile musafirilor. „Marfa" lor erau cele două fete, Mima și Tita, „armăsăroaicele", pe jumătate tâmpite din naștere, pe jumătate vițioase din pricina mediului. Cea dintâi, „rea de gură, rea de muscă, rea de plată, pălăvatică și haihuie", avea totuși „hazul ei, era simpatică", și popei, venit cu botezul, îi apare în pielea goală. A doua, „tembelă și toantă", urât mirositoare, atrăgea uneori prin încheieturile „gingaș strunguite" la mâini și la picioare și avea „un cap de ctitoareasă din veacul fanariot, cu ochii căprui și codați, cu nas coroiat și lung, cu buze subțiri și tivite". În mod vădit, prozatorul „studiază" degenerescența și își exprimă nemulțumirea că vechile neamuri, căzute, nu au inteligența de a se stârpi, „pe calea malthusiană", cum va proceda Pașadia.

În casa Arnotenilor mai trăiește și o copilă firavă, mută, abia observată de vizitatori, un fel de monstru al lipsei de eugenie, rezultat din împerecherea infamului Maiorică cu una din fiicele sale. Ereditatea e verificată prin Sultana Negoianu, mama lui Maiorică, hetaira Bucureștilor de pe vremuri, acum o bătrână căzută în demență senilă, ținută într-un fel de magazie, târându-se în patru labe și urlând ca câinii în nopțile cu lună. Zile fără pâine se întâmplă în casa Arnotenilor, dar fără bătăi și păruieli crâncene, mai ales între cele două fete mai mari, nu. Uneori Maiorică, văzând că se îngroașă gluma, era nevoit să cheme „mpolița", cum zicea el cu glasu-i fonf, câtuși de puțin sinchisit de ochii și urechile mahalalei.

Cea de a treia fiică a Arnotenilor, Ilinca, fusese ținută, până la șaisprezece ani, la o rudă de la Piatra Neamț. Nespus de frumoasă, crescută în cultul muncii, ea va deveni marfa cea nouă a lui Maiorică și a Elvirei, samsarul care trebuia să încheie târgul murdar cu Pașadia fiind același Gorică Pirgu. Mai tânărul și mai romanticul Pantazi se îndrăgosti de fată și, voind s-o smulgă din ghiarele prietenului, între cei doi „crai", se încinge o bătaie în lege, chiar în casa „adevăraților Arnoteni". Păruiala este descrisă fără nici o grijă de noblețea prietenilor, cu o pană incisivă:

> „La Arnoteni, înainte de masa de prânz, la care Pașadia fusese poftit de Pantazi, din salon, unde aceștia rămaseră singuri la aperitiv, se auziră deodată răcnete, bușeli, bufneli, zgomot de lucruri răsturnate și de sticlă ce se sparge, și cred că se poate închipui fără cazně mutrele făcute de aceia ce alergând acolo văzură pe Pașadia și pe Pantazi încăibărați în chelfăneala cea mai deznădăjduită, trăgându-și palme, pumni, picioare, rostogolindu-se pe jos, când unul deasupra, când celălalt".

Romanul se termină cam brusc, fără a se trage absolut toate consecințele în planul estetic din exploatarea acestei lumi, asupra căreia Mateiu Caragiale deschide porți lăsând vederii priveliști ca de infern. Pașadia va muri lovit de dambla, în brațele Rașelichii Nahmansohn, o curtezană cu porniri vampirice. Pantazi va pleca — după moartea Ilincăi, răpusă de scarlatină —, într-o altă lungă, definitivă și misterioasă călătorie. Numai Gorică Pirgu, specie mult mai abjectă de Dinu Păturică, se va ajunge: „de mai multe zeci de ori milionar, însurat cu zestre și despărțit cu filodormă... prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidând o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Națiunilor și oferind colegilor săi străini veniți în România „cu pantahuza sau în «anchetă» o somptuoasă și sibarită ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal".

Privită dintr-un anume unghi, opera lui Mateiu Caragiale — pe cât de restrânsă cantitativ, pe atât de importantă sub raportul calității — este un caz de funcționare a legilor autonomiei esteticului în cadrele stricte ale ficțiunii. În chip vădit, gândirea lui era a unui conservator, ciudat, amarnic, cu inexplicabile simpatii pentru vagi merite ale unei vagi aristocrații, din rândurile căreia, tot atât de inexplicabil, se revendica. Să fi fost la mijloc complexiunea psihologică a bastardului, la care s-au adăugat lecturile din o anumită sferă și moda devenită manie? Greu de spus. Cert este că artistul era un neliniștit în adâncuri, calm și reținut la suprafață, dar capabil de răbufniri neașteptate, ca și eroii săi. Cu tatăl nu s-a împăcat niciodată. Nu numai pentru că acesta lua în deriziune fumurile aristocratice ale fiului, arătându-i creștetul turtit de tava purtată de strămoșii plăcintari. Se pare însă că Mateiu nu gusta nici marea artă a dramaturgului și prozatorului. La un moment dat, bătându-și joc de Pirgu — care nu auzise de Academie și o confunda cu „Academia de biliard" — îl face să exalte „știința vieții" care, zicea el, „nu se învață din cărți". Îi acorda chiar talentul de a scrie, să fi voit, literatură „elevată", „piese", „istorii de gazete, de fete și de slujnici de gazde", mai ales „schițe". În cutare pasaj, unii comentatori văd condamnarea literaturii lui Ion Luca, ceea ce nu ar părea totuși adevărat:

> „Era dat în Paște, dat dracului. A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de târfe și de țațe, de teleleici, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», și-ar fi arvunit statui și funeralii naționale. Ce mai de «schițe» i-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri."

În ciuda unor atari constatări însă, relația dintre cei doi mari scriitori se poate face în mai multe chipuri. Mai întâi, „balcanismul" de atmosfertă din *Kir Ianulea, Abu Hassan*, ori din *Pastramă trufanda*, fantasticul de acolo chiar, în acord cu acel „laissez faire, laissez passer" din schițe ca *Reforme, Boborul, Răsplata jertfei patriotice* și altele, se transmite în literatura fiului, orice s-ar spune. Citatul din Raymond Poincaré: „Que voulez vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient, où tout est pris à la légère...", pus ca motto la *Craii de Curtea Veche*, ar putea prea bine figura și pe frontispiciul operei lui Ion Luca. De altfel, cum arată istoricii literari, nucleul, ori măcar punctul de plecare, accepția dată cuvântului „crai", se află într-o anecdotă publicată de Ion Luca Caragiale în revista *Vatra* din 1894.

Se povestesc acolo isprăvile unui alvanit ori grec Melanos sau Malamos (după *Istoria generală a Daciei* de Dionisie Fotino, tradusă în românește de George Sion, socrul lui Mateiu), care, la începutul secolului al XIX-lea, când cu fuga guvernului lui Mihai Șuțu, se puse în fruntea unor zurbagii, prădă curtea domnească și se împodobi cu cuca voievodală, dedându-se la fel de fel de blăstămății și orgii și fiind numiți de către norod, el și tovarășii săi, „crai".

În al doilea rând, există la creatorul lui Cațavencu o plăcere, o patimă și chiar o înverșunare de a descoperi și de a da în vileag ridicolul, lucru ce se poate constata și întrucât îl privește pe creatorul lui Pirgu. Deosebirea, chiar ruptura, între literatura lui Ion Luca și aceea a lui Mateiu stă în mijloacele cu care se realizează satira. La Mateiu Caragiale apare acea „mult prea nobilă și gravă" atitudine de dispreț profund, suveran, față de o lume urâtă, grețoasă la culme, lume din care tinde a se smulge, refugiindu-se în visare. În timp ce Ion Luca încerca, cum am mai spus, un soi de satisfacție, oarecum egoistă, la descoperirea unor jivine ca Farfuride și Dandanache, Mateiu privește cu mare scârbă la al său Pirgu, care sfârșește astfel de a mai fi un personaj comic. E drept, între timp vremurile se schimbaseră, și „simpaticii" moftangii deveniseră niște rechini fioroși, ori niște lichele cu totul respingătoare. Cineva ar putea spune că în epoca în care scriu Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu satira comică devine ușor inoperantă. Totuși Ion Luca accepta această lume cum este ea, bună sau rea, convins că o alta mai bună nu ne este dată și în orice caz nouă ne revine sarcina de a o îmbunătăți. Dimpotrivă, Mateiu o evită, caută refugiul în trecutul frumos, cum îl consideră el, în vis, în cele din urmă, pentru că nici el nu crede la revenirea timpurilor vechi. Altfel spus, Caragiale tatăl este un jovial și un clasic, în timp ce fiul e un saturnian și un romantic tenebros, poet decadent, trecut prin amărăciunea lui Verlaine și Oscar Wilde.

Talentul, mare de tot, „obiectivitatea“ în ficțiune, la care l-au constrâns legile artei, au făcut însă ca Mateiu Caragiale să se comporte nemilos cu personajele sale mult prea iubite. La urma urmei, Pașadia, Pantazi și autorul însuși se bălăcesc în aceeași mocirlă care este mediul predilect al lui Pirgu. Și, deși, asemenea personajelor lui Henry Miller — cu care scriitorul român are câteva puncte comune, cel puțin în modul cum propriile-i experiențe de viață, în special prin îndrăznelile de limbaj în zugrăvirea obscenităților și turpitudinilor, capătă înfățișări aproape fantastice —, eroii lui Mateiu par a căuta purificarea prin abjecțiune. Cu câtă dreptate G. Călinescu putea afirma: „Pașadia, Pantazi, Pirgu, feciori de familie sau mahalagii, în definitiv tot o apă!“ În chipul acesta, prin respectarea adevărului și a poeziei, incoruptibile, spiritul mateian se supune operei, face corp comun cu ea.

De la Ion Luca, fiul a avut de moștenit — cu toate că e vorba de un atribut comun tuturor marilor artiști — extraordinara grijă a stilului, de unde și relativa sterilitate. Nu neapărat în sensul faimoasei oralități a limbii — cu toate că vorbirea lui Pirgu, mai ales, este de o mare autenticitate —, dar mai cu seamă a ritmului și muzicalității, a găsirii acelei linii melodice unice a frazării care acompaniază întotdeauna și desăvârșit cernerea realului prin filtrele inefabile ale artei. Călătoria imaginară a lui Pantazi este un poem în proză cum puține s-au scris în limba română. La fel și retrospectiva în veacul „galant“, al XVIII-lea.

Greșit ar fi însă să privim acest roman, unic în felul său, fragmentar, să-l judecăm numai prin părțile lui „frumoase“. Mateiu Caragiale face poezie din orice. Iată bunăoară descrierea casei Arnotenilor, realizată nu după metoda balzaciană, „analitică“, minuțioasă, sistematică, în genul scientist al „fiziologiilor“, ci neapărat „sintetică“, poematic, am spune. Ochiul, urechea, simțurile toate, inteligența ne sunt solicitate simultan. Fraza aluvionară, enumerarea calificativelor în grupuri ternare, de obicei, pauzele după cuvintele sfârșite în vocale lungi sau în consoane dure ca pentru tragerea respirației, mai ales vocabularul gras, împestrițat anume spre a da impresia aceea de colcăială impură, de prommiscuitate și trândăvie larvară, punctuația supravegheată cu rigoarea cerută unui portativ ce trebuie singur să cânte, zguduie și vrăjesc în același timp:

> „Deschisă vraiște oricând, oricui, casa lor, contopire de ospătărie și de han, de tripou, de bordel și de balamuc, era locul de întâlnire al lumei deocheaților timpului: jucătorii și chefliii de meserie, dezdrumații, poticniții și căzuții, curățații rămași în vânt, chinuiții de pofta traiului fără

> muncă și mai presus de putere, gata de orice ca să și-o satisfacă, cei cu mijloace nemărturisite sau necurate, cei făr-de-căpătâi și cei afară din rândul oamenilor, unii foști în pușcărie, alții pe cale să intre, și apoi femeile, mai respingătoare încă: bătrâne mucegăite la masa verde, somnoroase și arțăgoase, cu mâinile tremurând pe bani și pe cărți, tinere dezmăritate cel puțin o dată și de timpuriu borșite de avorturi și de boale, la pândă după vânat și ferindu-se de chiul și, între ei și ele, de tot felul și schimbătoare întovărășiri și nade, dezbinări și dușmănii..."

Hotărât lucru, în descrierea *urâtului* Mateiu Caragiale se întrece pe sine, și adevărata lui originalitate ar trebui căutată mai curând aici. Parcurgând pagina de mai sus, un gând îți năvălește în minte: Vlad Țepeș cel invocat de Eminescu în *Scrisoarea III* ar putea veni să pună foc mișeilor și nebunilor adunați gata în casa Arnotenilor. Însă ca și la Eminescu, arta lui Mateiu Caragiale se constituie din contraste care duc la simboluri, involuntar s-ar părea, ingenios calculat, la o observare mai atentă.

Introducerea unui episod ca acela al Penei Corcodușa — fosta amantă a frumosului prinț Serghie Leuchtenberg-Beauharnais, Făt-Frumosul ofițerimii ruse de la 1877 —, contrast de înălțare și strălucire, de mizerie și decădere omenească, e făcută cu o rară îndemânare poetică. Nu e de mirare că tocmai un poet mare, Ion Barbu, punea *Craii* printre puținele lui cărți de căpătâi și închina compunerea *Domnișoara Hus*, din balcanicul ciclu *Isarlîk* „Surorii noastre mai mari, / Roabe aceleiași zodii, / Preaturbatei Pena Corcodușa". Ea este „floarea de maidan" — „floare de mucigai", argheziană — prin gura căreia Pașadia și Pantazi au revelația formulei „Craii de la Curtea Veche", venită parcă dintr-un afund de istorie. Prin ea se rezumă un destin, al ciocnirii contrariilor dintre frumos și urât, dintre mărire și cădere, dintre voluptate și durere. O meditație a lui Pantazi, povestindu-și viața, contrapunctează evenimentul în alt loc al cărții, și vorbele răsună prelung, prevestitor: „Cu cât înainte de a-l citi pe Lucrețiu îmi dădusem seama că din izvorârea voluptății răzbate ceva amar care se ascunde înăbușitor în însăși mireasma florilor".

În sfârșit, Mateiu Caragiale posedă știința rară a folosirii cuvintelor și expresiilor argotice, în contextele cele mai neașteptate — lăsând la o parte vorbirea imundă a lui Pirgu, ca făcând parte din categoria mijloacelor prin care personajele sunt puse să se autocaracterizeze — cu o *eleganță* desăvârșită: *Belea, càpie, terchea-berchea, râie ciocoiască, rable, trezitură, răsuflătură, teșmenit, țâfnos, dat în Paște, teleleici, târfe, țațe, codoși, ciocoi borât, cocoșnețe ușarnice puțind a sărăcie, hăndrălău, scârnă, țuicăreală, barosan, gagiu, cu cotoare, cotoșmane, armăsăroaice, guguștiuc, pălăvatică, haihuie, tembelă, toantă, lătăreață, lăbărțată, laposă, deșucheată, păduchios, borșit, încăibărați* etc. coboară în pagină cu degajarea boierului care a descins în birtul cel mai periferic cu putință, comandând chelnerului, foarte deferent, o pereche de mititei odată cu o cană de răvac acru și conversând apoi dezinvolt, țigănește, cu lăutarii. Țelul urmărit de prozator, atins cu prisosință — de unde imposibilitatea imitării fără pericolul epigonismului de speță joasă — este acela al realizării contrastului dintre sublim și grotesc, așa cum e gândit în visul în care ni se înfățișează asfințitul crailor:

> „O lină cântare de clopoțel ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupră-ne; răscumpărați prin trufie, aveam să redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborâră prapurele înstemate, și una câte una se stinseră cele șapte candele de la altar. Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scălâmbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndăratele, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...“

CEZAR PETRESCU[1]

Opoziția pe care G. Călinescu a făcut-o literaturii lui Cezar Petrescu — îndreptățită până la un punct, dar nu ferită complet de fatale exagerări — continuă a avea ecou printre specialiști. Romancierul este însă unul dintre cei mai tipici pentru perioada interbelică, „epoca de aur a romanului românesc“, și istoricul nu-l poate deloc neglija. Mai întâi, din pricina abundenței producției și, deci, a marii popularități de care s-a bucurat printre cititorii de masă, prezent cum era cu cel puțin un volum, dacă nu cu trei chiar cu patru volume în fiecare an, în deceniile al treilea și al patrulea. Apoi, prin ambiția, pe care nu i-au întrecut-o nicidecum posibilitățile, de a deveni un Balzac autohton, înjghebând o vastă *Cronică*

---

[1] CEZAR PETRESCU (1892-1961) s-a născut la Hodora-Cotnari, județul Iași. Era fiul unui inginer agronom, oltean de origină, și al unei moșierese moldovence. Și-a făcut studiile gimnaziale la Roman și pe cele liceale la Iași, unde va urma și cursurile Facultății de drept. Debutează, foarte timpuriu, cu o nuvelă, în *Sămănătorul* din 26 august 1907. A colaborat apoi la *Facla* lui N.D. Cocea, la *Opinia* din Iași — dar și la *Versuri și proză* și *Cronica* (condusă de Arghezi și Gala Galaction) —, devenind unul dintre cei mai de seamă jurnaliști de după primul război. În 1919 scotea, la București, *Hiena* iar în 1921 funda, împreună cu Gib Mihăescu, Adrian Maniu și Lucian Blaga, revista *Gândirea*, la Cluj. Gazetărie intensă va face apoi la *Curentul*, *România*, *România literară* etc. Volumele de proză i-au apărut după cum urmează: *Scrisorile unui răzeș* (1922), *Drumul cu plopi* (1924) — ambele cu nuvele —, romanul *Întunecare* (1927), nuvelele din *Omul care și-a găsit umbra* (1928), *Calea Victoriei*, *La paradis general*, *Simfonia fantastică* și nuvelele din *Aranca, știma lacurilor* (1929), *Comoara regelui Dromichet* (1930),

românească a veacului XX, a cărei structură, după chiar indicațiile autorului, ar fi următoarea:

I. Rodul pământului [*Scrisorile unui răzeș* (1922), *Carnet de vară* (1928) — povestiri; *Comoara regelui Dromichet* (1931), *Aurul negru* (1932), *Apostol* (1935), *1907* (1937), romane]; *II. Război și pace* [*Întunecare* (1927), *Plecat fără adresă* (1932), *Ochii strigoiului* (1939), *Războiul lui Ion Săracu* (1945)]; *III. Târgurile unde se moare* [*Drumul cu plopi* (1924), *Flori de ghiață* (1930), povestiri; *La paradis general* (1930), *Oraș patriarhal* (1931) romane;] *IV. Capitala care ucide* [*Calea Victoriei* (1929), *Dumineca Orbului* (1934), *Cheia visurilor* (1936), *Carlton* (1942), *Adăpostul Sobolia* (1945)]; *V. Fantasticul interior* [*Omul din vis* (1926), *Omul care și-a găsit umbra* (1928), *Aranca, știma lacurilor* (1929), *Simfonia fantastică* (1929), *Baletul mecanic* (1931)]; *VI. Satyricon* [*Cain și Abel* (1936) — nuvele; *Kremlin* (1931), *Greta Garbo* (1932), *Nepoata hatmanului Toma* (1933), *Floare de agave* (1933)]; *VII. Rădăcinile din celălalt veac* [*Romanul lui Eminescu; Luceafărul* (1934), *Nirvana* (1934), *Carmen Saecularae* (1935), *Tapirul* (1946).]

Cezar Petrescu a mai scris și alte romane, neincluse în acest sistem, o serie de merituoase cărți pentru copii și tineret, o piesă de teatru și un scenariu — lucrate în colaborare, acestea din urmă —, eseuri publicistice (*Despre scris și scriitori*, 1953; *Oameni de cultură înaintați...* 1954; *Scriitorul și epoca sa*, 1957 etc.), a făcut numeroase traduceri, unele dintre ele — cum ar fi povestirile lui Gorki și romanul *Pe Donul liniștit* de Mihail Șolohov — de o valoare deosebită.

Influențele sămănătoriste se observă nu numai în volumul de nuvele de început (*Scrisorile unui răzeș)* — în bucăți ca *Fiul Câmpurilor* ori *Povestea lui moș Toma* —, unde apar cazurile de dezrădăcinați —, dar ele pot fi depistate, sub felurite înfățișări, în întreaga *Cronică*, cu deosebire în prima ei secțiune, *Rodul pământului*. Însă, având în vedere cele spuse în legătură cu sămănătorismul și chiar cu poporanismul, constatarea nu trebuie să ducă neapărat la o judecată negativă asupra operei prozatorului. Realismul domină, mai ales în cele două romane, *Comoara regelui Dromichet* și *Aurul negru* — constituite în ciclu —,

---

Baletul mecanic (1931), *Flori de ghiață*, nuvele (1931), *Plecat fără adresă*, *Aurul negru*, *Greta Garbo*, *Fram, ursul polar* și *Nepoata hatmanului Toma* (1932), *Apostol*, *Miss România*, *Floare de agave* (1933), *Dumineca orbului* (1934), *Cheia visurilor* (1935), *Luceafărul* (1935), *Nirvana*, *Carmen Saeculare* (1936), *1907* (1937-1938), *Ochii strigoiului* (1939), *Carlton*, *Adăpostul Soboliei* (1944), *Războiul lui Ion Săracu* (1945), *Tapirul* (1946), scenariul *Nepoții gornistului* (1952), *Vino și vezi*, nuvele (1954), piesa *Pârjolul* (1954), etc.

BIBL. *1907*, 1-3, prefață de M. Gafița, E.S.P.L.A., 1957; *Oraș patriarhal*, prefață de M. Gafița, E.P.L., 1961; *Aurul negru*, prefață de M. Gafița, E.P.L., 1961; *Apostol*, prefață de M. Gafița. E.P.L., 1963; *Calea Victoriei — Dumineca orbului*, cuvânt înainte de M. Gafița, E.P.L., 1967; *Romanul lui Eminescu*, 1-3, ediție îngrijită și prefațată de M. Gafița, E.P.L., 1968; *Întunecare*, 1-2, studiu introductiv și note de M. Gafița, Ed. Tineretului, 1969.

Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, E.P.L., 1963.

unde asistăm la procesul opus dezrădăcinării, și anume la invazia capitalismului asupra satului patriarhal, fenomen caracteristic în epoca interbelică, mai ales întrucât privește regiunile petrolifere din România burgheză. El apărea, mai târziu, și la alți scriitori, bunăoară în romanul *Flăcări* de Radu Tudoran.

Frumoasele, poeticele livezi cu pruni de la Piscul Voivodesei dispar treptat și pe colinele altădată verzi se înalță urâtele și negrele siluete ale sondelor. Patima îmbogățirii rapide cuprinde pe toți, ca un blestem, și mentalitățile se schimbă, neapărat în rău. Patriarhala crâșmă este înlocuită cu un fel de bar american. Intrat în vârtejul îmbogățirii, un țăran, Toader Precup, își mărită fata, pe Ilenuța, după un milionar, unul dintre principalii acționari de la „Voivoda Limited“. Devenită Hellen Gibbons, nefericită lângă un soț pervertit și sadic — cum se lasă a se înțelege că sunt toți marii rechini capitaliști —, fata se sinucide, iar tatăl, variantă de erou sadovenian, omoară pe ginere și dă foc rafinăriilor. Un alt mare bancher și trustman, Iordan Hagi-Iordan, care va apărea și în romanul *Calea Victoriei*, este văzut ca un soi de demon al răului, manevrând din umbră ițele complicate ale finanțelor menite să fructifice monstruos în exploatarea petrolului. O unealtă inconștientă este inginerul Grințescu, căutătorul fervent al blestematului aur negru ce distruge vechile rânduieli. De acest lucru își dă seama răzeșul Zaharia Duhu, om cu oarecare știință de carte, dar mai ales un fel de iluminat, căutătorul comorii regelui Dromichet al vechilor geți. O descoperă, însă, convins că lucrul nu poate servi la ceva, pentru a înlătura dezastrul general, o îngroapă la loc cu mare mâhnire. Paralel cu istoria industrializării anarhice, devoratoare de suflete, ni se povestește mai mult legendara expediție a macedonenilor conduși de generalul Lisimah, un fel de parabolă din care ar reieși elogiul patriarhalității cumpătate și frumoase, geții cei vechi și țăranii de azi mulțumindu-se, chipurile, cu mult-puținul pe care li-l oferă natura. Dacă „ideologia“ lui Zaharia Duhu rămâne utopică și inverosimilă, nu-i mai puțin adevărat că unghiul realist și critic sub care e privită exploatarea capitalistă este valabil.

Concepția sămănătorist-tradiționalistă e vizibilă și în celelalte două piese din acest ciclu al *Criticii: Apostol* și *1907*. Normalistul cu nume simbolic, Nicolae Apostol, se întoarce în sat cu hotărârea fermă de a deveni luminătorul țărănimii. Cumpătarea romancierului stă în faptul că satul este ferit de orice viziune idilică și eroul e pus în fața a tot felul de piedici greu de învins, în primul rând acelea provenite din lipsa de grijă a unei administrații corupte, haotice, condusă de interese meschine, egoiste. Nu lipsește însă concluzia conform căreia în lupta pentru mai bine „plugarii sunt cu brațele, iar boierii cu mintea“.

Prea lungul roman *1907*, în trei volume *(Mane, Tekel, Fares, Noi vrem pământ și Pământ... mormânt)*, este cu totul inferior *Răscoalei* lui Rebreanu. La Zapodia, moșia boierului Iordache Cumpătă (personaj ce avea drept prototip pe

Iordache Comăniță, bunicul dinspre mamă al romancierului), dăm peste un fel de insulă idilică a vieții de la țară. Oamenii sunt mulțumiți cu învoielile agricole, armonia dintre boieri și țărani este atât de fără cusur, încât satul și moșia sunt ferite chiar și de calamitățile naturii, de grindina care distrusese semănăturile din împrejurimi. Din contră, conform tezei sămănătoriste cunoscute, țăranii de pe pământurile arendășești trăiesc într-un adevărat infern, se răscoală, distrug și ard conacele, se dedau la cele mai fioroase acte de răzbunare. Anume episoade se țin minte, sunt scrise cu mult nerv și imaginație, dar teza strică totul, și capitole întregi înfățișând viața destrăbălată a capitalei, spre a se demonstra coruperea sufletelor prin „civilizație“, o dată cu dispariția „vechii boierimi“, încarcă într-un chip cu totul nepermis întreaga compunere.

Întunecare, primul roman din ciclul *Război și pace*, este și cel mai valoros din toată creația a lui Cezar Petrescu, putând sta cu onoare alături de *Pădurea spânzuraților* al lui Rebreanu sau de *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu. Fără a fi prea complicat, subiectul se încheagă aproape perfect: Radu Comșa, un tânăr deosebit de înzestrat, are în fața sa un viitor strălucit. Este coasociatul marelui avocat, moșier și om de afaceri Alexandru Vardaru, pe a cărui fiică, Luminița, urmează a o lua în căsătorie. Există chiar un clan al Vardarilor, în care tânărul, deși provenind dintr-o familie de țărani, ar putea pătrunde fără dificultăți, prejudecățile de clasă fiind puse cu totul în umbră de calitățile eminente ale omului. În momentul declarării războiului, Radu Coșma nu admite însă să devină un ambuscat, să profite adică de înaltele relații ale viitorului socru spre a se pune la adăpost. Întors de pe front desfigurat, în urma unei grele răniri, eroul se vede pus în situația de a cere desfacerea logodnei cu Luminița, lucru ce fiica lui ALexandru Vardaru părea a-l dori, deși la mijloc fusese o iubire sinceră de ambele părți. Drama lui Radu Coșma se accentuează și într-alt chip. Pe front avusese prilejul să lege prietenii cu o serie de oameni care nu erau de acord cu orânduirea, cu nedreptățile și abuzurile de tot felul, mai ales cu obijduirea de către clasele exploatatoare a țărănimii și a unei părți din intelectualitate, oamenii care duceau pe umerii lor greul războiului. Căutând a-și reface existența, a-i găsi un sens în direcția luptei pentru mai binele societății, Coșma încearcă o nouă deziluzie, ca toți foștii combatanți care se văd acum înlăturați din arena politică de către noii îmbogățiți. Romancierul are știința de a îmbina drama pasională a eroului cu dezamăgirile profunde pe care le încearcă pe plan social. Într-o vară, întâlnind la mare pe fosta-i logodnică, acum căsătorită, cu copii și fericită în modul burghez obișnuit, Radu se sinucide aruncându-se în „lacul asfaltit“, care, simbolic, avea apa „atât de grea și blestemată, încât nu primea nici trupul unui înecat“. Simbolic este și titlul romanului, *întunecarea* semnificând zădărnicia oricăror jertfe, chiar și a celor de sânge, într-o societate alcătuită nedrept. Mulți comentatori găsesc exagerată transformarea personajului în contact cu realitățile grave ale războiului, mai ales contradicția pe care autorul o pune între combatanții din tranșee și cei rămași în spatele frontului, contradicție ce ar umbri adevăratele conflicte de clasă. Se cuvine totuși să observăm că primul război mondial a fost un eveniment de o asemenea amploare, angajând spiritele la o încercare istorică atât de hotărâtoare, încât e de presupus că a fi sau a nu fi combatant pe front definea o atitudine cetățenească și umană, cu totul caracteristică pentru epocă, pentru oamenii din generația lui Radu Comșa, Apostol Bologa, Ștefan Gheorghidiu. Într-un fel sau într-altul, a existat o „înfrățire" a celor care înfruntau moartea în tranșeele Mărășeștilor, opusă celor ce se țineau la adăpost, cu atât mai mult afaceriștilor de soiul lui Alexandru Vardaru sau Nae Gheorghidiu, care nu se dădeau în lături de a livra furnituri de război inamicului, conform legilor negustorești lipsite de orice scrupul. Atunci, în vremea primului război, existau — lucru ce n-a mai fost cu putință în timpul celui de al doilea — realmente un front și un spate al frontului, fatal opuse, contradictorii. Nemulțumirea cititorului de azi ar putea proveni, într-o măsură, din viziunea ușor simplificatoare a romancierului, care conduce destinele eroilor după o schemă oarecum prestabilită, nu lipsită nici acum de tenta sămănătoristă-poporanistă. Romanul se constituie totuși rotund, printr-o bună știință a compoziției. Traversarea mediilor (lumea „bună" a capitalei, încrâncenările frontului, suferințele oamenilor simpli, tragediile din spitalele cu răniți și mutilați etc.) și suita caracterelor (Alexandru Vardaru, politicianul și afaceristul fără scrupule, fiica sa Luminița, o burgheză inconștientă și superficială, Zoe Vesbianu, fosta amantă a eroului, femeia iubitoare de plăceri ușoare, nepăsătorul și ușuratecul Paul Vardaru, tipul de ofițer din vechea armată căruia i se întâmplă să fie câteodată și viteaz, Mihai Vardaru, adolescentul care mai crede în simțul onoarei pentru un moment, profesorul Virgil Probotă, tipul intelectualului lucid, sfâșiat de contradicțiile sociale la care asistă, poetul Dan Scheianu, boemul de epocă, pradă mizeriei și alcoolismului etc.) sunt executate cu multă măsură, fără încărcăturile laterale, parazitare, obișnuite în aproape toate celelalte romane, ceea ce-l făcuse pe E. Lovinescu să exclame, cu dreptate, în a sa *Istorie a literaturii române contemporane:* „Cezar Petrescu este așadar o forță pe care nimeni n-o va putea scăpa de destinul inflației".

Este ceea ce se va întâmpla cu celelalte două romane din ciclul *Război și pace*, mai ales în *Ochii strigoiului*, unde un tovarăș de arme al lui Rdu Comșa, Bogdan Cernegură, pierzându-și memoria în urma unei răni la cap, revine în societate după douăzeci de ani și o privește ca un ins de pe altă lume, „cu ochii strigoiului", realitatea fiind cu totul alta decât cea visată de luptătorii de odinioară. Ideea este ingenioasă, ca și aceea din romanul cu un titlu atât de bine inspirat *Războiul lui Ion Săracu,* unde scriitorul își propune să înfățișeze atitudinea românească față de cea de a doua conflagrație mondială. Lui Cezar Petrescu îi lipsește însă cunoașterea *exactă* a realității, *experiența* de viață ca atare, imperios cerute de proza modernă, de la Hemingway până la Camil Petrescu, cu deosebire în romanul de război. Mărturisit sau nu, modelul său este Tolstoi. Războiul modern, de mase, dar și de mare tehnicitate, implică însă coordonate sufletești noi, deosebite, și accentul se pune în primul rând pe *faptul trăit*, în foarte mică măsură pe imaginație, care la Cezar Petrescu este, de cele mai multe ori, debordantă, barocă.

Prin reluarea și extinderea unor teme din volumele de povestiri *Drumul cu plopi* și *Flori de ghiață*, în romanele *La paradis general* și *Oraș patriarhal*, toate puse sub titlul generic de *Târgurile unde se moare*, Cezar Petrescu întreprinde cronica vieții de provincie. Prozatorul ar putea fi superior unor I.A. Bassarabescu și I.Al. Brătescu-Voinești, indiscutabil lui Emil Gârleanu. Lumea târgurilor de provincie, scrutată atent, nu are nimic frumos, idilic, „patriarhal". Un ambițios de rând precum avocatul Vidran, ori un flecar lăudăros ca Tudor Stoenescu-Stoian fac carieră în asemenea „târguri unde se moare" — o carieră de care, cu o fărâmă de bun-simț, ei înșiși se miră — numai pentru că această lume este nemaipomenit de mărginită, meschină, roasă de invidii și de aspirații mărunte, ridicole, cu ochii țintă la ceea ce se întâmplă în capitală, gata să admire, bovaric, pe toți cei picați de acolo. Tihna, poezia vieții de provincie liniștită, chiar regretul, sămănătorist, după o lume care moare lent sunt inexistente în aceste cărți. Greșala lui Cezar Petrescu — care nu a fost însă a lui I.A. Bassarabescu și Brătescu-Voinești, cu atât mai puțin a lui Sadoveanu — este de a face pe aceste teme neapărat roman, când geniul lui Flaubert lipsește și când nuvela și povestirea mai lungă, de anume tip, sunt singurele formule epice indicate în acest caz. *Oraș patriarhal* și *La paradis general* suferă și ele de „inflație".

Acest unghi de privire asupra provinciei atenuează în bună măsură acuzația de tradiționalist ce i s-ar putea aduce scriitorului în ciclul *Capitala care ucide*, în principal în romanul *Calea Victoriei*, unul dintre cele mai valoroase din atât de inegala și stufoasa operă a lui Cezar Petrescu, alături de *Întunecare*, *Comoara regelui Dromichet* și *Aurul negru*.

În cunoscuta-i manieră — convențională, devenită banală acum, nu mai puțin abilă totuși în configurația destinelor omenești, acceptată în orice caz de cititorul iubitor de clarități și simetrii —, romanul *Calea Victoriei* debutează cu descrierea unui tren de noapte care transportă la București principalele personaje ale cărții: magistratul Constantin Lipan, cu soția, cu cele două fiice și cei doi fii, tânărul cu veleități literare Ion Ozun, profesorul medic Mihai Pop-Spătarul și marele scriitor Teofil Steriu. În comparație cu târgul de provincie din care vine, lui Ion Ozun capitala îi apare ca un fel de New-York monstruos, fascinant totuși:

> „Ion Ozun citi din mersul trenului inscripția stației Chitila. Cu înfrigurare își inspectă încă o dată bagajele, să le aibă la îndemână, și lungi gâtul pe geam, afară, să se îndestuleze de magia amețitoare a luminilor care-l întâmpinau la orizont, orbitor și festiv, asemeni globurilor

> fosforescente când atrag hipnotic gâzele și fluturii din depărtările nopții. Semnale roșii, galbene și verzi presărau pământul întunecat cu necunoscute constelații descinse la macazuri din cerul golit. În fund, undeva, de la aeroport ori de la un câmp de exercițiu militar, un proiector tăia cu lama albastră înălțimile, se oprea nemișcat, cădea scurt, și cerul părea încă și mai enigmatic.“

Tentaculara metropolă întinează și ucide sufletele, le transformă în rău ori duce la deznodăminte catastrofale pe cei neînduplecați. Constantin Lipan este magistratul integru, pe care vechiul său coleg Gică Elefterescu, specie de nou Cațavencu ajuns ministru, îl cheamă în București spre a-l folosi în mașinațiile lui politice de culise. Ana, fiica cea mai mare, va contracta o căsătorie de fată săracă și se va adapta la condiția burgheză meschină, traiectoria vieții fiindu-i dictată de caracterul ei slab. Dimpotrivă, cea mai mică, Sabina, întruchipare a purității sufletești, va deveni victima lui Niki, fiul marelui bancher și afacerist Iordan Hagi-Iordan — adevăratul puternic al zilei —, și se va sinucide de rușine și oroare. Costea, băiatul cel mai mare al magistratului, e un nonconformist și un revoltat împotriva orânduirii, dar, intrând în relații cu anarhiști teroriști, de felul numitului Spartacus, va pune la grele încercări pe chiar tatăl său, ajuns președintele Înaltei Curți de Casație. Mult mai interesant este cazul lui Ion Ozun. Sub influența unor amici puși pe căpătuială, indiferent prin ce mijloace, ca actorul Bică Tomescu ori ca ziaristul oportunist și veros Mirel Alcaz, împins de mizeria crâncenă pe care o îndura — de foame, în ultimă instanță —, el va deveni, căzând din compromis în compromis, un publicist la modă, bucuros de succese ieftine și de o stare materială înfloritoare. Era și acesta un mod de a fi *ucis* de capitală. Căci poetul *en herbe* care fusese Ion Ozun avusese un ideal înalt, acela de a înfiera în opere literare de anvergură „Sybarisul“ bucureștean, corupția și desfrâul celor bogați și nepăsători de suferințele mulțimii. El se voia — și așa l-a conceput și romancierul — un Rastignac mai bun, gata a se lua de piept cu o lume ostilă, când de la fereastra mansardei unde poposise în prima zi privește furnicarul străzii:

> „Dimineața, înainte de a porni la crâncenul război, tânărul își reazemă pieptul de pervazul ferestrei, să urmărească jos furnicarea mulțimii și să-și călească oțelite puteri. Acolo, în puhoirea străzii, privirea sa descopere de fiecare dată alți frați necunoscuți; de fiecare dată, tot alți și alți frați necunoscuți. Sunt ca dânsul de înfrigurați și famelici, cum au evadat din cărțile lui Balzac.“

Simetriile căutate (fiecare capitol din romanul *Calea Victoriei* este precedat de un fel de poem în proză — un fragment l-am citat imediat mai sus — menit să atmosferizeze; *Duminica orbului*, celălalt roman al capitalei, reia în fiecare început de capitol ultima propoziție din cel precedent etc.), punerea destinelor omenești sub semnul unei fatalități, mai bine zis a unui fel de mecanici ineluctabile a întâmplării, ajută fluența stilistică a romanelor lui Cezar Petrescu și fac suportabile, pentru cititorul mai puțin avizat, episoadele parazitare, inflaționiste. Superficialitatea foiletonistică devine inevitabilă însă când asistăm la umplerea acelorași și acelorași șabloane. *Dumineca orbului,* nu rău scris totuși, e un exemplu de roman potrivit mai mult pentru cititorul care caută în lectură uciderea timpului: El, Sergiu Micăluș, magistrat într-un oraș de provincie, cu un trecut de filfizon banal în curs de cumințire; ea, Gina Alimănescu, profesoară de franceză la Oradea, graseind neplăcut, nu simptomatic, cum s-ar voi. Amândoi călătoresc în același tren de noapte spre București, fac cunoștință cu ocazia unui incident banal, — o călcare pe picior din partea bărbatului —, iau de la gară același automobil, încep subit o idilă parcă de mult așteptată de amândoi, dar, a doua zi, nu se mai pot întâlni din pricina unor împrejurări stupide, și totul rămâne ca mai înainte.

Din tot ciclul intitulat *Fantasticul interior* (bazat pe explorarea, am zice, aproape comercială, a stărilor psiho-patologice, a obsesiilor venite din substraturile subconștientului și toată acea suită de interpretări freudiste mai mult vulgarizatoare, nesemnificative, rămâne valoroasă azi nuvela *Aranca, știma lacurilor*. Fantasticul, poesc, amintește de *Domnișoara Cristina* de Mircea Eliade, deși semnificațiile par a fi altele. Personajul principal se ține minte ca o proiecție venită într-adevăr din interior. Aranca, o fire sălbatecă, de o frumusețe stranie, ieșită din mezalianța unui grof din Ardeal cu o fată de țărani români — spre a se evita subțierea sângelui unei familii de nobili, idee pe care am întâlnit-o și în ultimele romane ale lui Duiliu Zamfirescu și în *Ciuleandra* lui Rebreanu —, dispăruse în chip ciudat dintre oameni. Însă uneori portretul ei de pe peretele unei camere de la castel capătă mișcare și ochii ca de strigoaică privesc fosforescent, în timp ce în spațiul împrejmuitor dansează fantome.

Aproape nimic nu se poate reține, artisticește vorbind, din *Kremlin, Greta Garbo, Nepoata hatmanului Toma* și celelalte romane puse sub titlul pretențios de *Satyricon,* cu nimic, sau aproape cu nimic justificat, senzaționalul facil copleșind totul. Din ciclul intitulat *Rădăcinile din celălalt veac,* atrage atenția *Romanul lui Eminescu,* cu cele trei părți: *Luceafărul, Nirvana* și *Carmen Saeculare,* care, în afara faptului că satisface interesul insului de rând în legătură cu biografia poetului național, nu mai are altă valoare, umbrit definitiv prin apariția capodoperei lui G. Călinescu *Viața lui Mihai Eminescu,* ce avusese loc cu doi ani mai înainte. Marele critic literar a demonstrat în chip strălucit imposibilitatea ficțiunii în cazul abordării unui asemenea subiect în roman. Când este vorba de o mare personalitate, zguduitor rămâne întotdeauna numai documentul, „comunicarea seacă a treptelor fatidice ale unei existențe“. A face din Eminescu un erou de roman, a tipiza adică, este un non sens, pentru că ceea ce interesează în cazul lui este tocmai excepționalul. De altă parte, cel puțin pentru insul cult, personalitatea lui Eminescu „e deductibilă... din scrierile lui Eminescu, încât ne agasează să auzim din gura poetului frazele tumultuoase ale lui Cezar Petrescu. Și fără îndoială că Cezar Petrescu ca ideolog nu prezintă interesul lui Eminescu.“

GIB MIHĂESCU[1]

Gib Mihăescu, mort prea tânăr spre a-și hotărî mai precis locul printre ceilalți contemporani, e mai profund, în orice caz, și mai original decât atât de prolificul și ambițiosul Cezar Petrescu. Prin câteva izbânzi, proza lui atinge nivelul Hortensiei Papadat-Bengescu și chiar pe acela al lui Camil Petrescu. În genere, nuvelele și cu atât mai mult romanele sale nu au vreo legătură ideologică directă cu revista *Gândirea*, unde au apărut în cea mai mare parte. Mai curând ele vin în prelungirea psihologismului naturalist din *O făclie de Paște* a lui Caragiale, parțial și din unele proze scurte, cum ar fi nuvela *Frica*, a lui Duiliu Zamfirescu. Echilibrul, perfecțiunea clasică a celui dintâi lipsesc însă, ca și „amatorismul“ eclectic al celui din urmă.

Elemente autobiografice mai precise, ori vreo ideologie coagulată clar exprimată nu aflăm în scrisul lui Gib Mihăescu dar, spre deosebire de Cezar Petrescu, opera prezintă o unitate aproape organică, în sensul literaturii de analiză a obsesiilor și halucinațiilor. Aici s-ar putea vedea totuși un reflex al vieții scriitorului, care este un temperament febril, cauza fiind boala de care suferea.

---

[1] GIB MIHĂESCU (n. 23 aprilie, 1894, Drăgășani — m. 19 oct. 1935, București) și-a făcut studiile liceale la Craiova și a urmat câtva timp, fără vreo finalitate, cursuri la Facultatea de drept din București. După un stagiu de elev-ofițer, pe front, după război încearcă gazetăria, debutând cu o nuvelă în *Luceafărul* (1919) și lucrând câtva timp la ziarul *Țara nouă*. În 1921, pleca la Cluj, unde împreună cu Cezar Petrescu participa la înființarea *Gândirii*. În această revistă, în altele (*Familia, Universul literar, Scrisul românesc, Curentul, Viața românească* etc.) mai puțin, își va publica o mare parte din operă, tot mai retras din viața publică din pricina bolii, tuberculoză renală, care avea să-i curme viața preatimpuriu. O piesă necaracteristică, *Pavilionul cu umbre*, i s-a jucat la Teatrul Național din București. Nuvelele au fost culese parțial în volumele *La Grandiflora* (1928) și *Vedenia* (1929). Romanele, editate de mai multe ori, i-au apărut în următoarea ordine: *Brațul Andromedei* (1930), *Rusoaica, bordeiul de pe Nistru al locotenentului Ragaiac* (1933), *Femeia de ciocolată* (1933), *Zilele și nopțile unui student întârziat* (1934), *Donna Alba* (1935).

BIBL.: *Opere*, I-V, nuvele și romane, Ed. Minerva, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Al. Andriescu, Ed. Minerva, 1976-1980.

N. Balotă, *De la Ion la Ioanide. Prozatori ai secolului XX*, Ed. Eminescu, 1974; Florea Ghiță, Gib I. Mihăescu, Ed. Minerva, 1984; Stelian Cincă, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib Mihăescu*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1995.

Pe cât se spune, era silit să lucreze tot timpul în pat, scriind pe o planșetă adaptată anume, trăind singuratec și înconjurându-se de instrumente astronomice cu care în nopți senine contempla cerul, stăpânit tot timpul de un complex bovaric al neîmplinirii.

De ar fi scris în zilele noastre, Gib Mihăescu și-ar fi învăluit povestirile în cețurile subiectivismului transformat în metodă. Așa însă, el rămâne, măcar formal, mai aproape de tradiție, numai involuntar modern. În *Semnele lui Dănuț*, publicată în *Gândirea* pe 1922, un șef de gară are halucinația unui groaznic accident de tren, pe care singur l-ar fi provocat, cuprins de friguri reale sau numai imaginare, obsedat cum este de viața firavă a unicului copil, Frosa, pe care o așteaptă în noaptea de Crăciun. Moșierul Glogovan din *Întâmplarea* (*Gândirea*, 1923), un ins anormal și el, un caz, se teme de hoții din codrul pe unde trecea într-o noapte, mai cu seamă se teme că aceste brute ar putea să-i batjocorească soția. Pusă la curent cu gândurile sinistre ale bărbatului, femeia, mai realistă, își permite să glumească, dându-și cu părerea că *aventura* ar fi fost interesantă de povestit. Faptul se și întâmplă, puțin mai prozaic decât în închipuire, dar cu atât mai grav, iar Glogovan încearcă amărăciunea întinării iubirii conjugale, nevasta făcând toate eforturile spre a-i ascunde adevărul, din simplă oroare. Povestirea nu conține însă vreo umbră de ironie și pare făcută spre a se demonstra împlinirea semnelor premonitorii.

Există în povestirile lui Gib Mihăescu o continuă și încordată tensiune între trăirile închipuirii și viața propriu-zisă, mai simplu spus, între vis și realitate, visul febricitant adesea precumpănind, hotărând de mai înainte destinele omenești. Iraționalul, ordinea obscură dintre lucruri și fenomene covârșește în bucata *Piaza* (*Gândirea*, 1930), unde eroul, Emanoil, presimte o relație misterioasă între o pisică sălbatecă, pripășită pe lângă casă, și fratele său bolnav, care moare după ce animalul este alungat. Emanoil crede că pisica avea într-însa pe diavol: „Are pe dracul într-însa!, conchisese Emanoil dând din umeri neputincios. Când o pedepsești, îți râde în față ca ducă-se-pe-pustii... Și când n-o pedepsești, atacă, provoacă, fură..."

Remarcabilă este la Gib Mihăescu invenția narativă, mai bine spus, forța expresionistă de a construi situații dramatice. E drept că întâmplarea din *În goană* — unde este vorba de seducția fiicei unui birjar de către un filfizon cu bani mulți, tatăl însuși, foarte îngrijorat de soarta fetei, transportând fără să știe pe amanți la locul orgiei — e mai curând o melodramă în gen *Rigoletto*. Însă în *La Grandiflora* (*Viața românească*, 1926) — spre a lua un exemplu —, punerea în scenă e făcută într-un chip cu totul expresiv și original. Manaru sondează conștiința lui Ramură — amantul încă nedovedit al neveste-si — ca un detectiv care joacă abil rolul lui *știe tot:*

> „— De la început trebuie să-ți spun, Ramură, că nu mai e nevoie de nici o fereală. Știu tot...
>
> — Știi tot?
>
> — Da...
>
> — Dar ce înseamnă acest «tot»? Ce anume știi, măi Manarule?...
>
> — Nu e nevoie să te mai ascunzi în dosul aerelor ăstora de nepricepere și inocență rău simulate. Ea mi-a mărturisit."

Firește, cel care interoghează nu e deloc sigur deocamdată, și abilitatea analitică a prozatorului constă în a nota paralel reacțiile acuzatorului, actor și victimă în același timp:

> „Cuvintele lui Manaru ieșeau șuierate, sfâșiate, se trăgeau ca dintr-un plămân de ofticos. Ochii lui priveau fără lucire și se uitau pe deasupra capului neîncrezător din față, ca și când nu mina lui Ramură l-ar fi interesat, nemaiavînd de scos din ea nici un adevăr; adevărul era știut de mult și întru tot; altceva părea să caute el a descifra în împletitura aceea de raze electrice și întuneric de deasupra părului roșcovan și încârlionțat. Dar ochii cestuilalt încă așteptau, fricos în colivia grijei, temător de viclenia celui ce desface larg ușulița."

Când, în sfârșit, dovada căutată cu înfrigurare iese la iveală din gura adversarului printr-un imprudent „Fie!", Manaru rămâne „vânăt și zugrumat, căci el *văzu* vorba pronunțată — de trei sunete numai — și i se păru lungă și cu limba scoasă, ca un spânzurat!" Mai urmează un urlet: „Va să zică, e adevărat!", și — ca într-o veritabilă scenerie de teatru — strigătul e urmat de prăbușirea unui gard, în dosul căruia se aflau cocoțați curioșii de la grădina Grandiflora — unde se petrecea incidentul — să afle cancanul târgului. Cu perfectă dreptate, G. Călinescu găsea o înrudire între eroii lui Camil Petrescu și cei ai lui Gib Mihăescu, abstracție făcând de suportul teoretic al operei celui dintâi.

Într-adevăr, unele din nuvelele lui Gib Mihăescu rămân fatalmente în sfera trivialului. Abuziv de lunga povestire *Vedenia* (*Gândirea,* 1924) are un subiect de-a dreptul vulgar: căpitanul Naicu, vestit prin farsele sale, face o glumă prea de tot proastă, expediind, ca din partea unui camarad, o telegramă către soție în care își anunță decesul. Hazul scontat ar fi fost să apară noaptea la fereastră, întors acasă în chip de „strigoi". Ca și cum groaznica veste n-ar fi fost deajuns, femeia mai este pusă și în situația de a fi violată de vistavoiul Anton, un fel de brută oribilă, dezlănțuită sexual la ultima limită. Apărut la geam ca o „vedenie", Naicu nu poate gusta distracția pusă la cale, când deslușește prin întuneric trupurile celor doi în patul conjugal. Descumpănit la culme, închipuindu-și că nevasta l-a trădat în modul cel mai josnic, căpitanul plănuiește fel de fel de răzbunări, nu fără a da semne de poltronerie totuși, deși ironia din cunoscuta povestire a lui Cehov nu e de găsit. În acest timp, cucoana, terorizată peste poate de umbra celui crezut mort, nu are altceva de făcut decât să se agațe disperată de trupul soldatului care dormea lângă dânsa. Din felul cum sfârșește, întâmplarea pare a demonstra o teză freudistă, asocierea libido-ului cu teroarea:

„Şi-n înlănţuirea lor, ei nu vedeau vedenia ameninţătoare, care apăruse în cadrul ferestrei înălbite, pregătind cu mişcări socotite grozava răzbunare". Însă nuvela este rea, suferă de lungimi interminabile, cu totul neindicate în acest caz. Un ins atât de uşuratic şi iute, care nu gândeşte la urmările ce le-ar putea avea o glumă proastă, nu stă mult pe gânduri şi pătrunde în casă cu pistolul în mână, când îşi vede nevasta împreună cu altul. Asistând la atâtă *analiză psihologică* asupra personajului, oprit cu o mână pe clanţa uşii şi cu alta pe revolver, îţi vin numaidecât în minte vorbele lui Caragiale din *Câteva păreri:* „Toate priveliştile mării şi toată banala d-tale ingeniozitate de a-mi compara chinul sufletului omenesc cu al talazurilor îţi sunt gratuite şi chiar nule. Eu voiu s-auz pocnetul paharului în capul lui Paul..."

În bună măsură însă, prin tendinţa continuă a proiectării obsesiilor — a propriilor obsesii adesea —, ca şi, pe de altă parte, din inexperienţa tânărului scriitor, îndeajuns de puţin instruit în probleme estetice şi de meşteşug, Gib Mihăescu este un inovator. Inadmisibilă din pricina unui episod scabros, dar deloc neinteresanta nuvelă *Urâtul* — în temeiul căreia E. Lovinescu îl nega, revizuindu-şi apoi cu onestitate opiniile după apariţia romanelor —, descoperă un kafkian, în ciuda trivialităţilor de acolo. Acum proiecţia obsesiilor se îndreaptă spre sarcasm: un student strâmtorat materialiceşte, alter-ego al autorului, îşi povesteşte căderile în o serie de mizerii morale, cu mult cinism. Cei care îl înconjoară sunt însă cu mult mai hidoşi, nu numai sufleteşte, dar, printr-un soi de transfer de domeniul biologicului, mai cu seamă trupeşte. Adunătura de funcţionari de la Percepţia XXIX, în frunte cu d-l Vasilescu, care are o înfăţişare de cetaceu mătăhălos, devine un fel de arcă adăpostind o faună grotescă, monstruoasă, fantastică:

> „Aşteptam îngrozit... Îndată, toată menajeria asta trebuia să necheze, să mugească, să behăie, să chelălăie. Maimuţoiul din faţă să urle, şi trupul de pleziozaur al domnului şef să plesnească din cele două cozi prefăcute în picioare."

Romanele — *Braţul Andromedei* (1930), *Rusoaica* (1933), *Femeia de ciocolată* (1933), *Zilele şi nopţile unui student întârziat* (1934), *Donna Alba* (1935) — puteau fi prevăzute, dată fiind continua tendinţă a scriitorului de a încărca şi a prelungi nuvelele. Curios lucru: oltean de origine, Gib Mihăescu mărturiseşte a avea un suflet slav, înrudit cu Dostoievski. La mijloc însă sunt numai lecturile şi traiul izolat al bolnavului, urmat de neîmplinirea vieţii omului.

Zilele şi nopţile unui student întârziat — spre a începe cu cartea în care proiecţia autobiografică pare mai consistentă — pune în centrul atenţiei figura lui Mihnea Băiatu, tip de student perpetuu, cu examenele nedate, absorbit de aventuri galante, de viaţa boemă pe cheltuiala părinţilor creduli. Singura-i justificare ar fi căutarea femeii ideale. Întâlnită în sfârşit, în persoana Arinei

Velovan, studentă în filozofie, eroul devine perplex și-și închipuie că o intelectuală adevărată nu poate fi cucerită cu mijloacele obișnuite până acum. Dimpotrivă, fata — oarecum asemănătoare cu Tofana din piesa lui Sorbul — se simte atrasă numai de bărbații ușurateci. Misterul feminin nu este însă suficient exploatat, cum s-ar fi căzut, și romanul se termină melodramatic: încercând să înlăture urmele amorului cu un altul, printr-o operație chirurgicală rău făcută, fata moare chiar în camera lui Mihnea, care o aude murmurând numele adoratului infidel.

În *Brațul Andromedei*, Andrei Lazăr este un intelectual din familia neadaptaților lui Brătescu-Voinești, un obscur profesor dintr-un meschin târg de provincie, preocupat, ca și profesorul Miroiu din piesa lui Sebastian *Steaua fără nume*, ca autorul însuși, de astronomie, scrutând nopți de-a rândul bolta cerească prin telescoapele sale achiziționate cu multă trudă, lucrând, între altele, ani întregi, la un perpetuum mobile himeric. La mijloc n-ar fi vorba decât de un reful, mod propriu de a-și împlini viața în mijlocul unei lumi mărginite, în care un politician, Cornoiu, ce-și avea drept model pe Napoleon, deținea toate puterile, și unde un filfizon ca Nae Inelescu sucea capul tuturor femeilor. Nu s-ar putea spune însă că inadaptatul lui Gib Mihăescu este un resemnat, un apatic, de felul lui Neculai Manea, nici un caracter absolut integru, monument de moralitate, ultragiat, ca Andrei Rizescu ori Pană Trăsnea Sfântul. Sau nu este numai atât. Temperament febril, el este — ca toți eroii lui Gib Mihăescu — stăpânit de obsesia erotică, împlinirea definitivă în acest sens întrezărind-o numai și numai prin cucerirea femeii ideale, care pentru dânsul este doamna Zina Cornoiu și de care amintitul mare om politic divorțase spre a se însoți cu o alta mai decorativă. Însă femeia visurilor lui Andrei Lazăr — semn de profund misoginism la autor — se dovedește a fi ca oricare alta. Nu numai că nu este în stare să aprecieze pe savant și pe inventator, dar cade la primul asalt al aceluiași ușuratec Inelescu. Dezamăgit — de fapt ne în toate mințile —, eroul se sinucide, aruncându-se sub roțile trenului.

Caz anormal de obsesie a neîmplinirii virilității este și Mihai Aspru din *Donna Alba*, roman mai bine scris decât celelalte două anterioare. În orice caz, intriga triunghiului conjugal e bine construită, complicată apoi printr-un proces de șantaj. De astă dată, eroul își cheltuiește toate energiile în vederea cuceririi unei femei cu adevărat aristocrate, o prințesă Ypsilanti, soția nu mai puțin aristocratului George Radu Șerban, idealizată sub numele de Donna Alba. Ciudate porniri ale unor firi artiste, aproape ridicole în mediul și în epoca noastră! Contrar lui Andrei Lazăr, Mihai Aspru — variantă de Andrei Pietraru din *Suflete tari* de Camil Petrescu — înlătură, la un moment dat, procedarea „nobilă“, dezinteresată, față de femeie și, se lasă a se înțelege, izbutește. Misogismul e prezent însă și aici, sub o altă formă, mai atenuată.

Nu altă temă, în fond, are și *Rusoaica*, cel mai bun roman al lui Gib Mihăescu, „un fel de *Madame Bovary* al virilității“, cum atât de nimerit îl caracterizează G. Călinescu, analizând cu mare atenție cartea în capitolul pe care îl consacră în *Istoria literaturii române...* Valoarea nu constă atât în ingeniozitatea construcției epice la persoana întâi, cât mai cu seamă într-o anumită potențare a așteptării înfrigurate, a tensiunii cu care locotenentul de grăniceri Ragaiac pândește cu toate simțurile apariția „rusoaicei“, a femeii misterioase, plină de surprizele sufletului slav, pasionată, aristocrată și stranie, ca în cunoscutele romane rusești. „Rafinamentul“, atât cât poate fi găsit, trebuie pus mai mult în seama autorului, cu capul plin de personaje feminine de felul Grușenkăi din Frații Karamazov și din atâtea altele. Cât privește comportamentul lui Ragaiac, el este mai mult ferin, femeia ideală fiind în fond „femela“, pe care nu numai el, dar tot regimentul, gradații și întreaga trupă, o caută cu ardoare de masculi obsedați. Amploarea fenomenului, mediul cazon în care acesta are loc fac personajele cărții mult mai verosimile decât ciudații Mihai Aspru ori Andrei Lazăr din celelalte romane. Rusoaica apare într-adevăr dar nu în sectorul lui Ragaiac, ci în acela al locotenentului Iliad, camaradul său, care o expediază înapoi, prelungind, excitând febra așteptării cestuilalt, care speră la o nouă tentativă de trecere a Nistrului din partea fetei, de astă dată în sectorul lui. Cu tendința-i, caracteristică tuturor povestitorilor imaginativi și sedentari, Gib Mihăescu face epic complicat din infinitezimal. Rusoaica aristocrată Valia e concurată de moldoveanca Niculina, soția unui contrabandist, Serghie, tot atât de misterioasă și ea — de fapt nestatornică, înțelegând a face din compromis și din relațiile cu bărbații o metodă de a trăi — ca și rusoaica mult visată. În fine, narațiunea este în așa chip rezolvată, încât „idealul“ ofițerului nu se realizează, și totul recade în ceea ce a mai fost, în aventurile banale, triviale, cu femei dibuite la noroc și la întâmplare. Sensul ar fi acela al așteptării perpetue, fără putința împlinirii, autorul — cum spune tot G. Călinescu — nefiind preocupat „să determine individualitatea eroilor“, întreprinzând însă „monografia unei laturi sufletești, a aspirației bărbatului în genere pentru femeia necasnică, fugitivă, inaccesibilă“.

IONEL TEODOREANU[1]

Unul din mandarinii prozei românești interbelice, ca și Cezar Petrescu de popular, editat abuziv, foarte căutat în librării de un anume public, întâi de toate răsfățatul fetelor de pension — surd la critică și din această pricină foarte inegal ca valoare în tot ce a scris — este Ionel Teodoreanu. Din cele peste 20 de volume, aproape numai romane, se salvează în posteritate abia primele trei sau patru și memoriile din *Masa umbrelor*, apărute printre ultimele.

---

[1] IONEL TEODOREANU (n. 1897, Iași — m. 1954) ca fiul unui avocat, avocat el însuși, mai târziu, frecventator al cercului *Vieții românești*, unde va colabora, o dată cu fratele său Al. O. Teodoreanu (Păstorel), debutând sub patronajul lui Ibrăileanu. Volume: *Ulița copilăriei* (1923), *La Medeleni* (I. *Hotarul nestatornic*, 1923; II. *Drumuri*, 1926; III. *Între vânturi*, 1927), *Turnul Milenei* (1928), *Bal mascat* (1929), *Fata din Zlataust* (1931), *Golia* (1933), *Crăciunul de*

S-a spus de către o parte a criticii că evocarea copilăriei și adolescenței la Ionel Teodoreanu (în *Ulița copilăriei* și trilogia *La Medeleni*) ar veni în tradiția lui Creangă și Delavrancea. Observația nu poate fi adevărată decât într-o măsură infimă și poate numai întrucât îl privește pe Delavrancea. În *Amintiri* și în *Povești* este evocată, în fond o lume cu așezări, cu un mod de viață și o limbă străvechi, de mare statornicie, în care spița lui Ștefan a Petrei Ciubotariul și a lui Moș Nichifor se poate revendica chiar la sursele rasei. Tocmai din această pricină marele povestitor nu o face, adică nu are aerul de a o face, și nu știe s-o facă, scriind absolut liber de prejudecăți, de sentimentalisme, numai din simpla delectare a vorbirii despre copilărie și despre satele de la poalele munților Moldovei. Poezia „modernă“, „medelenismul“ lui Ionel Teodoreanu s-a învechit, în timp ce aceea lui Creangă rămâne mereu proaspătă.

Copilăria odraslelor burgheziei intelectuale din Moldova de acum mai bine de o jumătate de veac, în speță cea ieșeană, este, în orice caz, evocată cu mare talent, romancierul fiind întâi de toate poet. Bucăți ca *Bunicii, Ulița copilăriei, Vacanța cea mare,* completate cu altele de mai târziu, ca *În casa bunicilor,* sunt pline de gingășii, pure din punctul de vedere al înfățișării, printr-un fel de memorie uimitoare, a psihologiei infantile. Mai trăiesc personajele lui Gârleanu din *Bătrânii,* nu neapărat vechii boieri de viță, cam anacronici și prăfuiți aceia, cât înlocuitorii lor de ceva mai târziu, ridicați dintre intelectualii

---

la Silivestri (1934), *Lorelei* (1935) *Arca lui Noe* (1936), *Secretul Anei Florentin* (1937), *Fundacul Varlaamului* (1938), *Prăvale Baba* (1939), *Ce a văzut Ilie Pânișoară* (1949), *Tudor Ceaur Alcaz* (I. *Coca Duduș*, 1940; II. *Drumul magic*, 1941; III. *Inima*, 1942; IV. *Frunză*, 1943), *Întoarcerea în timp* (1941), *Hai Diridam* (1946), *La porțile nopții* (1946), *Masa umbrelor* (1946), *Zdrulă și Puhă* (1948).

BIBL.: *În casa bunicilor*, antologie și prefață de Eugenia Tudor, Ed. Tineretului, 1968; *La Medeleni*, ediție îngrijită și prefață de Nicolae Ciobanu, E.P.L., 4 volume, 1967; Opere, I. ed. îngrijită de Aurelia Rusu, studiu introductiv de Nicolae Ciobanu, E.P.L., 1970; vol. II-V, ed. îngrijită de Aurelia Rusu, Ed. Minerva, 1971-1981.

Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu*, 1969.

Silvia Toma, *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

mai noi, de preferință magistrați. Bunicul, fost procuror pe vremuri, ca să-și dea iluzia activității, merge la hală, duminica, însoțit de nepot și de fostul ușier care duce panerul. Poartă șoșoni, căciulă de lutru, palton amplu căptușit cu nurci și baston în formă de baltag de argint. Lumea îl salută cu „Bună dimineața, coane Alecule!", ori „Cu plecăciune, coane Alecule!". „Coane Alecule" îi spune și consoartă-sa, cucoana Elencu, căreia bătrânul i se adresează cu „mata". În această ambianță ușor idilică, în case vechi, cu pereții albi ca laptele, cu șifoniere de nuc masiv și bufeturi pline cu gavanoase de dulceață, cu cerdac dând spre ograda în care înfloresc primăvara zarzării, unde străjuiesc dulăul ciobănesc și curcanii înfoiați, nepoții se joacă cu păpușile, înalță zmee, zburătăcesc hulubii, ascultă povești cu Feți-Frumoși, așteaptă pe darnicul Moș Crăciun, merg la denii de Paști. pe la conace — căci familia, de obicei numeroasă, are și proprietate la țară —, se înfiripă iubiri suave și juvenile, aproape copilărești, ca aceea dintre Ștefănel și Sonia, ori altele ceva mai „dramatice", ca aceea dintre Dinu, care are numai cincisprezece ani, și Ioana, măritată acum, dar plăcându-i jocurile de acest fel. Metaforismul, „poezismul" — cu un cuvânt al lui Ibrăileanu — sunt de rigoare, potrivite cele mai adesea: Ulița copilăriei „își toarnă apă de ploaie prin uluce și își potrivește părul cu vrăbii", bătrânul lampagiu „spune ceva la ureche (felinarului) ocrotindu-și vorbele cu mâinile, și felinarul îi răspunde cu o lumină care dăinuie toată noaptea". Inima lui Dinu „neînfrânată fugea după Ioana, ca un galop de faun spre crângul cu ispite"; feliile de harbuz pe tavă sunt „ghețari de jar zimțat, prin care lucesc viclean ochii de diavoli ai sâmburilor"; „dragostea broaștelor" răsună noaptea „pe iazul viscolit de lună"; „parfumul Ioanei copleșea aromele fructelor"; o nucă verde căzu din pom „și rămase pe pled amărâtă"; numele propriu Medeleni sună „involt", e „numele firesc al unui clopot florentin, al unui șipot de munte, al unei cantilene".

„Medelenismul", starea de spirit, atmosfera care se degajă din trilogia romanescă a lui Ionel Teodoreanu, este de fapt o variantă neosămănătoristă ivită la Iași, în deceniul al treilea, chiar în preajma *Vieții românești* și a lui Ibrăileanu, devenit acum mai îngăduitor cu ideologiile, mai „romantic" în sensul iubirii frumosului „poetic" al literaturii. Ca în *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu, primul volum începe cu primirea în gara Medeleni a domnului Deleanu, însoțit de Olguța și Monica, venite la moșie în vacanța de vară. Moșia este însă mai mult decorativă aici, loc de recreere și încântare pentru copii, ca și pentru părinții bucuroși de bucuria lor. Avocatul Deleanu — suntem în vremea gloriei avocaților* —, victorios în toate procesele lui, e foarte bine dispus, „chefliu, în haine de soie écrue, cu panamaua pe ceafă", gata să se copilărească și el, mânând calul de la *bihuncă* și întrecându-se cu trăsura condusă de moș Gheorghe, care are lângă sine, pe capră, pe Olguța, alaiul vesel trecând spre conac printre „lanuri de culoarea soarelui".

---

* Care acum dă semne a fi revenit.

Raiul Medelenilor coincide cu vârsta de aur a copilăriei. „Nestatornice“, neformate la vârsta respectivă, caracterele celor trei personaje principale, Dănuț, sora lui, Olguța, și Monica, protagoniștii, sunt apariții încântătoare, mai ales în primul volum, pline de poezie, unice în felul lor. Dănuț, la anii intrării în liceu, începe a avea conștiința că e „băiat“ și, ca atare, nu se poate compara cu fetele. Fire melancolică însă, visătoare încă de pe acum, cedează uneori în fața băiețoasei Olguța, mai impetuoasă, voluntară. Monica se dezvăluie ca o ingenuă, feminină chiar la acești ani. Prin atingere de psihologia copiilor, devine interesantă și comportarea oamenilor mari. De o mare gingășie este figura lui moș Gheorghe vizitiul, — variantă poetică frumoasă de Baci Mihu, de ar fi să ne referim din nou la *Viața la țară*. Moș Gheorghe nu are copii, și Olguța a devenit pentru el o adevărată slăbiciune. Pe fundul unei lăzi vechi brașovenești el strânge zestre pentru „duducuța“, în mare taină, îi face scrânciob și-i aduce cele mai bune pere zemoase, „de la Oțăleanca“. Moartea bătrânului, cu tot idilismul cu care e povestită, rămâne impresionantă, dacă știm să ne așezăm în unghiul de privire copilăresc. Momentul dispariției bătrâneții frumoase echivalează cu pierderea poeziei ingenuității.

Propunându-și — cum singur spune — să înfățișeze drumul unei „generații de moldoveni a căror copilărie a început pe vremea demodată a valsului și a căminului patriarhal, și a căror tinerețe, după ce s-a înfruptat din marele război, a reînceput în ritmurile jazz-band-ului“, Ionel Teodoreanu reia în cel de al doilea volum al trilogiei firul vieții eroilor săi la treapta adolescenței. Acum epicul este mai consistent, nu însă tot pe atât de valoros din punct de vedere estetic. Povestirea amorurilor juvenile ale lui Dănuț cu o Adina, soția unui căpitan absenteist din marina comercială, apoi cu Ioana Pallă, al cărei bărbat, un pictor, este atras de farmecele celei dintâi, și altele ca acestea sunt numai niște banalități curente în literatura de duzină. Intenția autorului, în acest soi de Bildungsroman, era să înfățișeze formarea lui Dănuț, adus din molatecul Iași în mai dinamicul București de către unchiul său Her Direktor, un fel de pedagog al familiei, foarte grijuliu în toate lucrurile privitoare la creșterea copiilor. Apare și ideea contrastului, sămănătoristo-poporanist desigur, între Iașul idilic și Bucureștiul corupt, unde moldovenii se simt ca niște dezrădăcinați, asemenea familiei colegului lui Dănuț, Mircea Balmuș. Dănuț, devenit maturul Dan Deleanu, în cel de al treilea volum, scriitor cu un început de renume și cu mari speranțe, se va întoarce însă la Iași, încercând să practice totodată și avocatura, pe urmele tatălui său, căsătorindu-se cu blânda și iubitoarea Monică.

Cam pe neașteptate, către sfârșit, romanul devine lacrimogen. În decădere, încolțită de datorii, familia Deleanu este nevoită să vândă Medelenii unui parvenit, negustorului Bercale. Impresionantă prin tragismul ei este soarta Olguței. Bolnavă de cancer — așa cum o încredințase un medic de la Paris —, ea se sinucide, rugând pe Monica să ducă ultimul adio lui Vania, vagabondul și aventurierul familiei, pentru care fata încerca o mare și stranie iubire. Dintr-o dată, acest personaj devine zguduitor, prin contrastul violent al setei de viață, al exuberanței juvenile și implacabila moarte dictată de un destin absurd. Dispariția Olguței vine o dată cu dispariția Medelenilor, pe care numai scriitorul Dan Deleanu, prefigurare a autorului, avea să-i reînvie scoțându-i din noianul timpului pierdut.

„Medelenismiul“ revine și în alte romane, incomparabil mai puțin izbutite decât trilogia care l-a impus pe scriitor. *Bal mascat* ce se voia o replică la *Calea Victoriei* a lui Cezar Petrescu, este romanul Iașului, văzut cu melancolie în decăderea mercantilismului postbelic. *Prăvale Baba* aduce nostalgia târgușorului pașnic al copilăriei, cu obiceiurile patriarhale și cu elogiul vinului, făcut de Ilie Pânișoară în grai moldovenesc curat:

> „Cini be vin, știe ci faci. Cini se-ndoapă numai, îngrașă porcu pentru cimitir. Cini asudî strângând, tot un hoit are sî ducî pi ceia lume. Zîce deșteptu: «Nu be vin, Ilie». «Măi, zic, eu beu vin, da tu faci oțăt». «Undi fac oțăt, Ilie?», «În inima ta, măi, nu vezi ci acru ești?» Vinu nebăut acrești inima omului în loc să-i îndulcească viața.“

Ca și Cezar Petrescu, prin o serie de romane, cum ar fi *Turnul Milenei* și *Golia*, Ionel Teodoreanu cade într-un adevărat baroc de epos romantic paseist, cu totul inactual, interesant doar prin virtuozitatea unor portrete grotești. Iată bunăoară pe un călugăr Ghedeon, provenit dintr-un jandarm pe nume Gheorghe Hahău, la schitul Toacelor:

> „Dar Ghedeon monahul ieșise parcă nu din mâinile părintelui ceresc, ci din înaltele hârdaie care-au lepădat mlaștini cu broaște și cu râie, pentru a bivolilor tolănire. Lung pe cât lat; fălcos pe cât de pântecos; pieptos pe cât șolduros, gras, delaolaltă chilos și buhăit; cu sâni vrednici să alăpteze botul de malac, dar care pectorali flocoși erau, cu pântece gata să nască-n șfichi un lanț de gemeni...“ etc.

În altele, *Crăciunul de la Silvestri*, *Lorelei*, *Secretul Anei Florentin* — rău primite de critică —, sentimentalismul medelenist degradat și inflația metaforică, alături de intriga de duzină, maniera, duc la o producție lipsită de valoare, ca și în scandaloasele, de nivel jos, *Hai Diridam*, *Zdrulă și Puhă*, ori lipsitul de sens *Fata din Zlataust*. Cu *Tudor Ceaur Alcaz*, medelenismul neosămănătorist ia forme de-a dreptul „reacționare“. Eroul principal este un fel de *Siegfried* moldav, „centaur“ cu chip de războinic ca sfinții din icoane, „castelanul“ și „Hamletul de la Vorniceni“, căruia țăranii i se închină, cu cruci largi, sărutându-i mâna, și așa mai departe. Ecourile politicii dictatoriale a lui Antonescu și a Gărzii de Fier se fac nu o dată simțite în cele patru volume, metaforismul fiind aici mai supărător ca oriunde.

De abundența florilor de zarzăr, a „fructelor“ și a „curcubeelor“, pe care i le reproșa Ibrăileanu, cerându-i să se ocupe „de oameni și viață“, romancierul și-a dat perfect de bine seama. Metaforele îl vor urmări toată viața pe Ionel Teodoreanu, însă în *Masa umbrelor* apare o impresionantă autoscrutare a propriei biografii spirituale, o dată cu reînvierea oamenilor pe care scriitorul i-a cunoscut în Iașul de altădată și în redacția *Vieții românești* din timpurile ei de glorie: Ibrăileanu, Sadoveanu, Topîrceanu, M. Ralea, D.D. Pătrășcanu, Gala Galaction și mulți alții apar deosebit de vii prin ceața amintirii prozatorului poet, mort totuși prea devreme ca să se poată revizui complet. Își presimțea moartea, și tristețea mare a Olguței o regăsim în niște versuri emoționante, variantă proprie de *Mai am un singur dor:*

Dar într-o zi, întors în pământ, voi uita de viață și moarte.
Fraților mei de atunci dacă-n file
Veți regăsi prospețimea pădurii în floare, ca cei de pe mare,
Prin voi, dar fără mine: cenușă sub cruce,
Voi fi în pădurea-nflorită la marginea mării, a dorului mare de moarte.

VICTOR PAPILIAN[1]

Medic, profesor la Facultatea de medicină din Cluj, autorul celui mai cunoscut *Tratat de anatomie*, scriitor, teatrolog, muzicolog, inițiator de reviste și cenacluri, fondator al câtorva instituții înalte de cultură, Victor Papilian a fost un intelectual multilateral de anvergură, foarte activ, unic în felul lui. A înțeles foarte exact necesitatea consolidării unirii Transilvaniei la Patria Mamă, sub toate aspectele, întâi de toate sub cel cultural-spiritual, fără de care unirea administrativ-politică ar fi rămas vorbă goală. De aceea s-a și așezat temeinic (cu toate că oltean de origine, cu studiile făcute la București) în Clujul dintre

---

[1] VICTOR PAPILIAN (n. 17 iunie 1888, la Galați — m. 15 aug. 1956, Cluj) era fiul unui căpitan medic militar, coborâtor dintr-un lung șir de preoți de origine oltenească, la început de tot fiind un Ghiță Băcuiul, contemporan cu Cuza, din care s-au tras mai mulți *Popești*, până când un profesor *latinist* din Craiova, unde tatăl își urma studiile secundare (cele medicale și le va face la Paris, cu doctoratul luat în 1883) l-a făcut pe Constantin Popescu să se numească *Papilian*. Și fiul, Victor, și-a început școala la Craiova, a continuat-o la Colegiul Sf. Sava din București, unde a urmat, la îndemnul părintesc, medicina, având printre profesori pe celebrii Babeș și Marinescu, cel din urmă conducându-i și teza de doctorat, *Citoarhitectonica lobului frontal*, proaspătul doctor în medicină participând la campania din Moldova, în primul război, după care, în 1919, recomandat de Babeș și Marinescu, este numit profesor de anatomie la Facultatea de medicină din Cluj, unde se va stabili pentru tot restul vieții. Aici înființează Institutul de anatomie descriptivă și tomografică, scoate revista *Clujul medical* și scrie binecunoscutul tratat, consultabil și astăzi, *Manual de disecție*, urmat de masivul *Tratat de anatomie umană*, actual și acesta până în zilele noastre. Paralel, Victor Papilian desfășoară o amplă activitate culturală, de la participarea la fundarea revistei *Gândirea* (1921), la conducerea Teatrului Național din Cluj, a Operei, a conducerii și găzduirii de felurite cenacluri, în dorința fermă de a deveni „ardelean“ cu toată ființa sa, migrând spre Sibiu și Timișoara numai în timpul vremelnicei ocupației maghiare. Principalele volume de proză i-au apărut în ordinea următoare: *Generalul Frangulea* (culegere de nuvele) și

cele două războaie, unde sosea la vârsta de 31 de ani, îndată după campania din 1916-1918 la care participase. Sunt puțini, relativ, colegi ai săi de generație care să fi procedat la fel — intelectuali de înaltă clasă fiind — să fi înțeles și să fi pus în aplicare acest comandament moral și patriotic. Nici chiar gândiriștii, de la care se revendică ideologia lui literară și, mai în general, chipul său de a judeca, nu au procedat altfel. Se știe doar că revista *Gândirea,* care a luat ființă la Cluj, în 1921, avea să-și mute curând redacția la București, abdicând întrucâtva de la țelurile propuse, așa cum, la niveluri mai joase, în învățământ, în biserică, de exemplu, mulți tineri regățeni trecuți cu entuziasm dincolo de munți reveneau dincoace, odată cu unii ardeleni chiar, pricina fiind politica nefastă, goana după putere a partidelor, puterea obținută cu orice preț, iresponsabilă de soarta românismului pe un termen mai lung, cum s-a văzut. Cu olteanul de origine Victor Papilian s-ar putea spune că asistăm, dimpotrivă, la un soi de „ardelenizare“ a omului, a medicului și scriitorului, din convingerea necesității afirmării unei *superiorități a provinciei* nou alipite, față de centrul bucureștean, care, iată, în anume chip, îi supraviețuiește. Astăzi încă, Clujul este primul mare oraș al României care, sub raport cultural rivalizează cu Bucureștiul. Și nu puțini sunt oamenii de bunăcredință care consideră Universitatea din Cluj, spre a mai lua un exemplu, superioară celei din București.

---

romanul *Ne leagă pământul* (1927), *Sufletul lui Faust* (1928), *În credința celor șapte sfeșnice* (I-II, 1933), *Fără limită* (1936), *Vecinul,* nuvele (1938) etc. *Chinuiții nemuririi* (trilogie scrisă între 1941-1945) a fost publicată abia postum.

BIBL.: *Ceartă oltenească. Nuvele,* ed. Scrisul românesc, Craiova, 1973; *Pricini de iubire,* ed. Albatros, 1981; *Chinuiții nemuririi,* ed. îngr. de Titus Bălașa, ed. Scrisul românesc, Craiova, 1981; *Bogdan infidelul,* roman, prefață și note de Constantin Cubleșan, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982; *Lacrima:* nuvele fantastice, Antologie de Mircea Popa, ed. Minerva, 1988; *Coana Truda,* roman, și *Nuvele bărbierești,* ed. îngr., tabel cronologic de Cornelia Papilian și Constantin Cubleșan, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1988; *În credința celor șapte sfeșnice,* I, Cluj, Tip. Transilvania, 1933; *Teatru,* Cluj, 1933.

În chiar această intenție pare a fi fost conceput romanul *În credința celor șapte sfeșnice* (1933), a unirii spirituale a tuturor românilor. Înscriindu-se cumva polemic față de ardeleanul „bucureștenizat“ Liviu Rebreanu, „ardelenizatul“ Victor Papilian crede, cu dreptate la urma urmei, că problemei *pământului,* înfățișată magistral de preopinentul său în *Ion*, trebuie să-i contrapunem *sufletul* românesc din Ardealul plin de atâtea secte religioase, de mai mult sau mai puțin ascunse, mocnite, conflicte naționale și naționaliste încâlcite, rezultate din coabitarea de veacuri, în provincia de peste munți, a ortodocșilor cu uniții, cu romano-catolicii, cu reformații de toate nuanțele, luterani, calvini, unitarieni etc. etc. O sectă cumva chiar „demonizată“, sunt „milenariștii“, de ar fi să privim lucrurile prin modul cum este configurat în romanul amintit „profetul“ Maxim Muscă, personajul principal, mult mai complex conceput decât oricare alt personaj din romanele lui Rebreanu, pe care dealtminteri Victor Papilian îl admiră. El ar fi un spirit straniu maniheic, în care se amestecă Binele cu Răul, conlucrarea deismului cu demonismul, lucru ce pare a nu fi scăpat din vedere de către un alt romancier ardelean urmaș, Nicolae Breban, în cunoscutul său *Animale bolnave,* (1968). Dincolo de punctul de plecare, care poate fi unul gândirist-ortodoxist, și Papilian se bizuia, în construirea personajelor și situațiilor, pe Dostoievski și pe Sigmund Freud. Defectul lui — căci există un mare defect — este că *teza* nu pare suficient de abil acoperită artisticește, scheletul ideologic se vede cu ochiul liber, prin personajul resoneur, profesorul Bălăceanu, scriitorul dăscălindu-și cititorii adesea într-un chip greu de suportat. În loc să *arate,* prozatorul *spune* și unele pagini seamănă a predică. Ca un alt Slavici picat între junimiști, Papilian pare a nu fi de acord cu „gratuitatea“ artei, mai exact spus cu semnificația profundă a gratuității artei cuvântului, la un Creangă, un Caragiale, un Rebreanu chiar.

Trecând peste multe alte proze, peste romanul *Fără limită* (1936), de exemplu, până la ultimul, apărut postum, o evocare istorică având în centru pe voievodul întemeietor al Țării Românești, vom mai spune că arta lui Victor Papilian progresează vizibil și atinge una din culmile ei în *Chinuiții nemuririi,* un roman vast, o „trilogie“ s-a mai spus — de fapt, cum observă I. Negoițescu — „trei romane într-unul“ — scris între 1941-1945 și publicat postum. Pentru cine nu este cât de cât în contact cu domeniul, voluminoasa carte pare un... abuz, imensă aglomerare de tablouri cu medicină, medici, cu spitale, cu surori, cu bolnavi, cu personalul ajutător, cu clinici universitare, profesori, studenți, săli de operații, instrumentare și chirurgi înverșunați, cu intrigi de tot felul, cu turpitudini pe care nu le-ai fi bănuit atât de joase, cu bârfe de rând, cu toate semnele măririi și decăderii, mizeriilor, dar și înălțărilor morale legate de această activitate umană veche de când lumea... Este, în fond, o lume ca oricare alta, cu ambițioșii ei (unii sublimi, alții de-a dreptul vulgari), „chinuiți de nemurire“ sau dornici de parvenire ordinară, devotați trup și suflet menirii lor, ori naivi înfumurați căutători de glorii dubioase, sinceri iubitori ai adevărului și dreptății, ori vânători de vanități inconsistente, trecătoare precum fumul, inși — cum se întâmplă pretutindeni — cuprinși de o absurdă adorație mărginită strict la persoana lor, o caracteristică, la urma urmei, a tuturor intelectualilor, a... universitarilor îndeosebi. Pare a se fi demonstrat aici, în acest roman frescă al lui Papilian, îndeajuns de neorganizat, scris parcă într-un soi de delir — ieșit din memoria prodigioasă, greu de stăpânit în pagină, a fostului cândva intern, tânăr medicinist într-o clinică universitară bucureșteană — o idee emisă cândva de Mihai Ralea: Pentru român, cele mai potrivite, mai la îndemână meserii (excluzându-l, firește pe țăran, care de o vecie își vede de ale lui) sunt acelea de avocat, de medic și, am adăoga de la noi, aceea de... scriitor. În toate trei se poate.. trișa mai ușor, se poate parveni, se poate câștiga, uneori, măcar glorie, dacă nu și avere, în certe cazuri, mai rare, acestea două la un loc. În toate trei insul se află la largul lui în a se considera *cel mai dintre cei mai*... (Se înțelege însă de la sine — spunând cele de mai sus — că *meseria*, dacă putem să o numim așa, cea mult visată de un român, ideal vorbind, este aceea de *om politic*. De la Conu Leonida până la... Take Ionescu, și de la cel mai mărunt trepăduș electoral, ori, când a fost cazul, activist comunist de rând, până la Nicolae Ceaușescu, românii visează cu toții glorie politică. Nu sunt vorbe goale spusele lui Mircea Eliade, martorul cel mai autorizat al unei epoci de efervescență relativ apropiată de noi — sunt multe altele vechi de tot — că dintre toate popoarele lumii românii cheltuiesc cea mai mare parte din energiile lor cu... politica.)

Studentul (fiu al unui modest dar înfipt învățător de țară), internul sau externul, mai apoi chirurgul, savantul și profesorul universitar, șef de catedră în fine, Marius Leluț, din acest roman al lui Papilian, este un Dinu Păturică al câmpului medicinei, în care ne recunoaștem cu asupra de măsură, în chipul balzacian știut (mai complicat totuși) pe noi cei din breaslă, profesorii universitari. Este și nu este, în același timp. Pentru că romancierul, așa cum îi este obiceiul — intuind exemplar lecția dostoievskiană (dar fără a pune, să recunoaștem, prea multă ordine în demersul său, ce amenință uneori să calce hotarele esteticului, lucru permis, se știe, numai genialului rus) — construiește un personaj extrem de complex, opunându-l cu mare insistență celuilalt, perechea și complementul său, Gabriel Leonin. Evoluția paralelă a celor două caractere este însă cele mai adesea contradictorie, plină de surprize cu totul neașteptate. Naratorul pasionat de Dostoievski pare a fi sedus și de Freud, ca și de toate consecințele naturalismului zolist, firești pentru un scriitor medic, s-ar zice, paginile convertindu-se adesea într-un „veritabil lirism visceral“, în „poezie pură“, altfel vorbind. Cu toate că la acest soi de poezie, cum spunea un eminent critic, I. Negoițescu, concurează cu succes „sala de operație, bordelul și institutul medico-legal“. Este aici (sau se intenționează aceasta) una din trăsăturile fundamentale ale condiției umane, de care — între toate celelalte categorii de intelectuali — medicul ne apare mai apropiat, prin meseria sa, *umană* și *umanistă* în grad înalt, la limita dintre Viață și Moarte, în exact punctul de origine al întrebării fundamentale cât privește Omul. Căci nu se poate, având sub ochi, o întreagă carieră, lupta dintre Viață și Moarte, dintre Suflet și Trup, dintre Microcosm și Macrocosm (ca să ne exprimăm în vechii termeni cantemireni), om cult fiind (cum se cade a fi un medic adevărat) să nu-ți pui Întrebarea Fundamentală, să nu filosofezi cu toată gravitatea: Cine suntem? De unde venim? Încotro ne îndreptăm? Care ne este sensul existenței noastre în această lume?

Scriitor... grăbit și totodată abundent, Victor Papilian — luat pe toată întinderea operei sale (care își așteaptă încă exegetul monografist) — este inegal valoric, de ar fi să-l privim strict din punctul de vedere al artei cuvântului. În nuvele și povestiri, în proza scurtă, ca în *Ceartă oltenească,* bunăoară, Papilian dă toate semnele a putea fi un Maupassant și un Cehov român, în descedența lui Creangă și Caragiale, precedând foarte onorabil pe un Marin Preda, de exemplu. Intră dihonia între doi frați. Ion, zis și Nicu, este sărac lipit, dar are o casă de copii. Călina, nevastă-sa, fiind poreclită drept o „fabrică“ de plozi, ca „o fabrecă de țibrituri“. Nicolaie, fratele mai mare, zis și Ioniță, e chiabur tare, însă Ilina, nevastă-sa, a rămas stearpă de tot. Chiaburul se gândește cu groază cui să lase ditamai avere și intră la „tomneală“ cu Nicu și cu Călina să le dea de suflet pe fiica lor cea mai mică, pe Veta. „Tomneala“ (sau „togmeala“) este negustorie oltenească dintre cele meschine, întunecând definitiv sentimentele frățești și pe cele filiale, ceea ce adeverește, cu vârf și îndesat zicala „frate-frate, dar brânza-i pe bani“, aplicată într-un caz limită. Numai după multe ciondăneli, certuri ca la ușa cortului, cu amenințări de bătaie și... „omorâri de tot“, Veta este negociată la 50 de poli (cu Nicu) plus alți 50 (cu Călina), chiaburul având de unde da. Caracterele sunt deosebit de vii și sunt realizate exclusiv prin chipul de a vorbi, din care se pot deduce foarte exact gesticulația, comportamentul și firea, tipic țărănești-oltenești, văzute de povestitor cu detașare totală. Stilul care predomină este cel *direct* (Papilian a scris și teatru!), odată cu cel *indirect liber*. Iată chiar începutul, *ex-abrupto,* al istorisirii:

> — Milogule, milogule... fire-ai dracului să fii...
>
> — De ce mă drăcui, mă nană?
>
> — Fiindcă ești milog și tâlhar.
>
> — De ce-s milog, mă nană?
>
> — Fin'c-așa te-a făcut Dumnezeu, milog și... tâlhar... Și să taci din gură c-odat'te omor.
>
> — De ce să mă omori, mă nană?
>
> — Să scape lumea d-un milog și d-un orbete ca tine... să nu mai faci umbră pământului de pomană...
>
> — Și dacă mă omori, cin'-intră-n pușcărie?
>
> — Te omor și te plătesc cu bani... fire-ai afurisit să fii, cu inima și cu ficații din tine...

Nu știm — din lipsa unor investigații de detaliu — cât timp va fi stat Victor Papilian printre țăranii olteni ca să le *observe* graiul. În orice caz, copil fiind și tânăr, va fi vizitat de mai multe ori Doljul și Mehedințul de baștină (tatăl său, generalul medic Constantin Papilian se născuse în 1852; era deci exact de vârsta lui Caragiale, în satul Broscari din sud-vestul Olteniei). În orice caz, va fi fost foarte atent la vorbirea oltenească, oriunde va fi auzit-o (oltenii sunt mai conservatori, călătoresc mult dar își schimbă mai greu vorbirea de acasă), la Galați, la București, la Cluj... Însă autenticitatea transcrierii dialectale nu constă doar în notația de tip etnografic, cum prea bine se vede din fragmentul citat, ci neapărat în *selectarea artistică* și expresivă a limbajului, întocmai ca la Creangă, la Caragiale ori Sadoveanu, cu accentul pus pe specificul însumator, diferitele forme ale idiomului (lexic, morfologic, sintaxă) figurând la locul lor foarte exact pe portativul paginei.

Cum spuneam însă, întinsa operă a lui Victor Papilian este foarte diversă și, fatalmente, inegală, ieșită din condeiul unui amator superior deosebit de asiduu, talentat și... multilateral. S-a încercat și în proza fantastică, cu punctul de plecare în basmul folcloric, prozatorul-poet înțelegând (un exemplu pregnant este compunerea intitulată *Poveste*) importanța capitală a *ritmului* în narațiune. Iată câteva șiruri:

> „Era noapte și, în cetatea prăbușită în deșert de întuneric, trei lumini ardeau, trei lumini ca trei gânduri vii într-un craniu de schelet, ca trei candele de mister într-un templu dărâmat... Iar paznicul, care-i deschisese poarta de aramă plină de sculpturi nelegiuite, parafată cu nestemate de azur și înspumată cu dantele de fildeș, îi spuse:
>
> — Lumina dintâi e felinarul unui nebun... Lumina cea de a doua arde la casa unui judecător drept... Lumina cea de a treia pleacă din coșul unui meșteșugar..." etc.

Deosebit de interesant este să observăm, în scrisul lui Papilian, ritmul frazării (de astă dată de o cu totul altă natură, la limita, am zice, dintre medicină și... roman. Exemplul cel mai grăitor îl extragem din romanul *Chinuiții nemuririi*. Nu înainte de a face observația că chirurgii de înaltă clasă știu bine că operația perfectă este aceea în care gesturile operatorului șef se armonizează întru totul cu gesturile ajutoarelor lui, în chipul cum sunt mânuite instrumentele și aparatele, cum se fac semnele strict necesare, din ochi, din mâini, din cap, fără cuvinte, totul evoluând ca sub bagheta unui dirijor:

> „Acum profesorul se băgase din nou în fundul plăgii. Pensa, lega, secționa... și iar pensa, lega, secționa. Cu ajutorul se înțelegea prin semne tainice, în plagă. Nici o clipă operația nu-și întrerupea mersul. Când unul dintre operatori își schimba mănușile, celălalt făcea ligaturile sau tampona. Când Bulbuc încărca acul, Anghel pensa. Nimic dezordonat, nimic la întâmplare, un gest completa pe celălalt, o mișcare urma firesc celei dinainte. Tumora, cu uter și anexe, spânzurată de pense, fu aruncată lui Savel, celălalt intern, care o prinse în comprese sterile pentru laborator. Imediat, cele două mâini ale chirurgului se pierdură în abdomen. Urmărea extirparea

ganglionilor. Altă tăcere. Chipul profesorului, când apărea dincolo de masă, era grav și strunit prin cute verticale deasupra nasului. Abia câteva șoapte spuse lui Bulbuc. Totul mergea misterios. Un sentiment de siguranță se desprindea din făptura lui, astă dată atât de conștiincios și sigur de sine".

De prisos să mai adăugăm că în tot paragraful citat domină verbele predicat *de acțiune*, la imperfect și la mai mult ca perfect, în propoziții scurte, toate principale, juxtapuse, chiar cu câteva elipse a predicatelor, ca în exemplul: „Nimic dezordonat, nimic la întâmplare..."; sau ca în: „Nici o ezitare, nici o încurcătură și aceeași economie de mișcări". Că romancierul este — e drept nu peste tot, ci în cele mai bune pagini ale sale — stăpân conștient pe această morfo-sintaxă reiese și din comentariul imediat următor, trădând pe... muzicolog: „Schimbarea mănușilor, jocul penselor, sutura peritoneului se urmăreau într-un ritm egal și continuu, *ca intrarea* instrumentelor muzicale într-o simfonie" (subl. ns.). Interesant este că — medicii chirurgi fiind și ei oameni ca toți oamenii — *paralel* cu desfășurarea operației (de fapt începută înainte și încheiată după) are loc *spunerea unei anecdote* (a unui *banc*, cum se zice cu un cuvânt de uz curent), îndeajuns de... deocheate, cu toată invocarea și evocarea lui *Faust* al lui Gounod, a *Traviatei* lui Verdi, a lui Wagner, Schumann, Beethoven, Brams etc. Știut fiind că umorul discipolilor lui Esculap — a celor ce se respectă, evident — este adesea de indicibilă, suavă de cele mai multe ori, nevinovată... „trivialitate", alăturată foarte natural culturii celei mai rafinate.

Am insistat ceva mai mult asupra acestui aspect, spre a se vedea că și în cazul lui Victor Papilian *stilul este omul*. A fost și el, ca și V. Voiculescu, celălalt mare medic scriitor, categoric superior lui, o victimă a barbariei comuniste, murind prematur, cu amărăciunea de a nu-și fi văzut opera împlinită.

C. STERE[1]

O altă natură proteică, asemănătoare într-asta lui Victor Papilian, un luptător pentru unirea tuturor românilor, factor hotărâtor în Sfatul Țării, la Chișinău, în 1918, când s-a decretat realipirea Basarabiei la țara mamă, victimă (postumă însă!) a aceluiași comunism rusesc, un nedreptățit atât în timpul vieții cât și

---

[1] CONSTANTIN STERE (n. la 14 sau 16 nov. 1865, la moșia părintească Cerepcău, sau la Horodiște, j. Soroca — m. la 27 iunie 1936, la Bucov, j. Prahova) era fiul lui Gheorghe Stere (n. 1812), participant la nobilimea ruso-basarabeană, însă cu ascendenți în vechea răzeșime botoșeneană. Studiile și le-a făcut la Chișinău, la un mic pension german, apoi și la „gimnaziul nobilimii", însușindu-și bine limbile rusă, germană și franceză, pe lângă româna pe care o știa din familie, fără să o fi studiat în vreo școală elementară anume. A fost, din adolescență, un mare devorator de cărți și un autodidact în cele mai variate domenii. În 1883, înainte de a-și da bacalaureatul, fu arestat de Ohrană, ca participant la mișcarea narodnică *(Narodnaia Volia)*, pe seama căreia era pusă asasinarea țarului Alexandru al II-lea, fără a i se fi găsit vreo vină precisă, a stat în închisorile din Odesa și Moscova, fiind apoi surghiunit în Siberia, timp de 8 ani, la Turinsk, Serghinsk, Krasnoiarsk, Minusinsk etc., cunoscând acolo, se zice, pe însuși Lenin, sigur însă pe viitorul mare om politic polonez Jozef Pilsudski (decât care era mai în vârstă cu doi ani), restauratorul statului polon după primul război, mareșal al Poloniei și președinte de consiliu, căruia comunismul i-a respectat totuși statuia din centrul Varșoviei. Revenit în Basarabia,

după moarte, ocolit cu oportunistă prudență și de istoricii literari, și de ideologii socio-politici, până în ultima vreme, C. Stere s-a realizat ca mare scriitor abia în deceniul al patrulea, deși era cel mai vârstnic dintre toți. Aceasta pentru că era necesar ca omul politic pătimaș care a fost să fie anihilat cu totul. Nu i-au reușit nici participarea la mișcarea socialistă de la finele secolului trecut, nici colaborarea cu liberalii, în tabăra cărora a trecut cu toți ceilalți „generoși“ și cu atât mai puțin „pertractările“ cu țărăniștii. Simțit ca incomod de toate taberele, respectat numai pe față, acceptat în parlament, făcut chiar „să refuze“ câteva portofolii de ministru, marii politicieni „balcanici“ l-au ținut „pe margine“, până i-au aflat „hiba“ cea mai nimerită, acuzația de colaboraționism cu nemții lui Mackensen care ocupaseră Bucureștii. (Deși se poate susține și teza conform căreia, prin înțelegere cu Ionel Brătianu, Stere a rămas în capitală — la Iași „siberianul“ n-avea cum să se refugieze — pentru a mai salva ce se mai putea salva în cazul câștigării războiului

---

în 1891 sau 1892, se grăbea să treacă Prutul, la Iași, unde, ca student întârziat, își făcea dreptul la Universitatea din capitala Moldovei, ajungând curând profesor și chiar rector, nu fără a fi fost sprijinit de partidul liberal, la care aderase, odată cu alți „generoși“ din tabăra socialiștilor, în publicațiile cărora colaborase (în special la *Evenimentul literar*) cu articole politice de doctrină poporanistă, semnate adesea *C. Șărcăleanu* sau „Un observator ipohondric“. În 1906, împreună cu G. Ibrăileanu, I.I. Cantacuzino și alții, fonda la Iași revista *Viața românească*. În 1907, anul răscoalelor țărănești, a fost prefect de Iași. În parlament a participat la toate legislaturile, refuzând însă unele portofolii de ministru ce i s-ar fi oferit. A fost împotriva alianței României cu Antanta, la mijloc venind dorința lui fierbinte de unire a Basarabiei cu România, posibilă, după părerea sa, numai cu ajutorul Germaniei. În 1917, rămânea în București, sub ocupația nemțească, scoțând ziarul *Lumina*, în care își susținea opțiunile politice. A fost însă printre primii realizatori ai unirii Basarabiei cu România, participând la Sfatul Țării de la Chișinău, în 1918. Acuzația de colaboraționism cu ocupanții germani i-a adus câteva săptămâni de detenție la Văcărești, fiind însă eliberat fără un proces anume, așa cum s-a întâmplat și cu Ioan Slavici. Omul politic, liberalul mai întâi, dar și țărănistul — pentru că Stere a încercat să colaboreze și cu partidul condus de Iuliu Maniu, Vaida Voievod, Ion Mihalache etc. — a fost în cele din urmă scos din scena vieții publice, în martie 1930, printr-o demisie forțată. Până la sfârșitul vieții a trăit retras pe domeniul său de la Bucov, lângă Ploiești, redactându-și (dictându-și mai mult) „memoriile“ mascate în romanul *În preajma revoluției* (8 vol.), rămas neterminat.

BIBL.: *Scrieri*, Ediție și studiu de Zigu Ornea, Minerva, 1969; *Scrieri*, Ediție, studiu și note de Vasile Badiu, Hyperion, Chișinău, 1990; *În preajma revoluției*, roman (8 vol.), Ed. Adevărul, București, 1936; *În preajma revoluției* (I-III), Ediție de Zigu Ornea, Cartea Românească, 1991; *Social democratism sau poporanism?*, Ediție și prefață de Mihai Ungheanu, cu o postfață de Ilie Bădescu, Porto-Franco, 1996.

Virginia Mușat, *C. Stere scriitorul*, Cartea Românească, 1978; Zigu Ornea, *Viața lui C. Stere*, I-II, Cartea Românească, 1989-1991.

de către Germania.) Oricum, la mijloc intrând mult prea complicatele ițe în goana după putere a partidelor, omul politic trebuia ucis spre a se naște, cât de târziu, romancierul. Este o evoluție „inversă“, s-ar zice, decât aceea a unor Kogălniceanu sau Octavian Goga și demonstrează din plin propensiunea dintotdeauna a literaților români spre politică. Demonstrează că, la noi mai mult ca oriunde, relația dintre politică și literatură este foarte strânsă, în fine — contradicție fatală! — una pe alta se exclud și în același timp *se completează* de-a lungul vieții unui mare om, sunt disjuncte și totodată *concurente*. Nu în zadar Titu Maiorescu proclamase incompatibilitatea de principiu a politicii cu literatura, când tocmai el era un mare împătimit de politică. Nu i-a fost dat însă să treacă prin atâtea „furci“ ale destinului, precum Stere, pentru că era mai în vârstă decât „siberianul“ cu un sfert de secol și trăise într-o vreme de relativă așezare a României, la momentul Independenței, când Europa occidentală o „acceptase“ și-i întinsese o mână de ajutor. Viețile lor s-au intersectat și, la un moment dat, s-au aflat aproximativ pe aceleași baricade, în Bucureștii ocupați de armata lui Mackensen. Însă, pe când Maiorescu își încheia viața și cariera politică (fie și îndeajuns de confuz), lui Stere i-a fost hărăzită „fierberea“ în cazanul politic interbelic, cel mai... „fanariotic“ dintre toate, cu consecințe, iată, dintre cele mai nefaste, până în zilele noastre. Evoluția lui „inversă“ de la politică spre literatură ne apare astfel semnificativă, în sensul vlăguirii energiilor naționale. Căci dacă un Kogălniceanu sau un Goga, — odată cu atâția — găseau nimerit a lăsa de o parte condeiul spre a-și pune umărul pentru propășirea patriei, în cazul Stere asistăm la o retragere cu lehamete din arena luptelor politice. Omul și viața lui sunt atât de interesante, încât dacă însuși nu și-ar fi scris romanul, i l-ar fi scris altcineva. Și, într-un fel, i l-a scris — în stilul său erudit și cam greoi, lung de tot, cu multe paranteze, cu citate kilometrice, scoase din o groază de documente, ducându-l până la capăt, cum Stere nu putea s-o facă — politologul Zigu Ornea, omul care știe cele mai multe lucruri despre luptele dintre partidele politice și despre ideologiile politice decât noi toți, măcar cât privește răstimpul de la Junimea până la cel de al doilea război.

Politica are de a face grozav de mult cu literatura!

Dar, paradoxal, politica ucide literatura! Dacă cel mai mare poet al nostru și cel mai mare jurnalist politic, Eminescu — emitem o simplă ipoteză — s-ar fi înregimentat ca atare într-un partid politic (sau în mai multe, căci, mai ales la noi, lucrul este foarte frecvent), ar fi activat ca atare, ar fi fost un ales al țării, în cameră, în senat, ar fi fost ministru, măcar prefect sau primar într-un mare oraș, războindu-se cu diverși adversari toată viața, vreo 80 de ani, să zicem, Eminescu n-ar mai fi fost Eminescu.

În istorie, însă, nu încape nici un fel de „dacă“. Contează faptele întâmplate, „cazurile“ semnificative. Și C. Stere a fost un... „caz“, în toate sensurile.

E drept că în paginile memorialistice, referitoare la exilul siberian, apărute mai întâi în *Viața românească* (an. VII, 1912), semnate C. Nistrul, „absorbite" ulterior în marele său roman, Stere dădea semne a fi avut de timpuriu talent literar. Însă multe alte scrieri cu tentă literară, — de cele socio-politice nu ne ocupăm — cum ar fi cele consacrate *Însemnării* lui Dinicu Golescu, cele despre poeziile lui Coșbuc sau Goga, micul memorial intitulat *Patru zile în Ardeal. Impresiuni fugitive* (*Viața românească*, 1906-1907) etc. ne apar astăzi cu totul neinteresante, chiar mediocre, ultima din cele amintite mai sus fiind de-a dreptul ternă, penibilă în chip anume, banală de tot, în vreme ce stilul omului politic rămâne mereu strălucitor. Astfel încât, în *Preajma revoluției*, „romanul fluviu", redactat (dictat unor secretari) la Bucov, între anii 1931-1936, este o mare revelație și totodată opera capitală a lui C. Stere.

Nu are prea mare importanță faptul dacă romanul s-ar constitui din niște, cum s-a spus de atâtea ori, „memorii deghizate". E drept, de-ar fi fost niște memorii pure și simple, „romanul" ar fi câștigat, cum spune G. Călinescu, enorm ca valoare documentară, la mijloc fiind viața extraordinară a unui om care a jucat un rol dintre cele mai importante în epocă, cu o memorie deosebit de ageră, bine conservată, cu un stil tranșant și un talent evocator cu totul ieșit din comun, abia acum putându-ne da seama de întinsele lecturi ale autorului, din marii prozatori ruși, germani și francezi, mai puțin din cei români, cu excepția contemporanilor. Însă, și așa, „Bildungsromanul" lui Stere, mai cu seamă în primele 5 volume (*Prolog: Smaragda Theodorovna, Copilăria și adolescența lui Vania Răutu, Lutul, Hotarul, Nostalgii)*, rămâne deosebit de valoros — întrecând adesea cu mult pe contemporanii deja consacrați — tocmai prin îmbinarea armonică dintre memorii și ficțiune (dacă ne gândim că, în fond, orice roman răsare din trăirile cele mai adânci ale spiritului autorului, de la vârsta copilăriei și adolescenței). Acum, mai puțin grăbit, fără *partis-pris*-uri, perfect obiectiv, prozatorul este un evocator plin de farmec al vieții boierimii și nobilimii basarabene de la finele secolului trecut, cu obiceiurile locului, cu petreceri homerice, prin forța împrejurărilor degradate, unde cotillon-ul franțuzesc, căzăceasca rusească, mazurca poloneză și alte nevinovate jocuri se amestecă pitoresc cu moldoveneștile doine și... ciocârlia ieșite din arcușul măestru al câte unui artist provincial, precum ovreiul Lemeș de la Bălți; unde, până la urmă, însuși mareșalul nobilimii locale mătură podelele năclăite cu „mondirul" lui galonat cu aur, după ce sfarmă plângând, nu se știe clar de ce, paharul cu șampanie. Mai ales *Copilăria și adolescența lui Vania Răutu*, cu toate trimiterile, îndreptățite, care s-au făcut spre *Wilhelm Meister* al lui Goethe sau *Jean Cristophe* al lui Romain Rolland, se înscrie în tradiția prozei românești celei mai clasice, de la Ion Creangă, la Sadoveanu, la Ionel Teodoreanu, suflul *Vieții românești* și mai la urmă cel ibrăilenist simțindu-se la tot pasul. Ca orice moldovean, Stere este un nostalgic și, cu dreptate, caută a se impune, între ceilalți confrați prin exoticul locului de unde provine, prin experiența lui de viață cu totul ieșită din comun. Mai cu seamă — autorul fiind perfect conștient că „medelenismul“ din primele două volume trebuie să fie numai un preludiu — zugrăvirea acelei imense închisori a Rusiei țariste, înghețata Siberie, amestec ciudat, anormal, de lume pestriță, de condamnați politici, hoți de drumul mare, asasini de drept comun, vagabonzi fioroși, băștinași pe jumătate sălbateci — o lume în care promiscuitatea cea mai hidoasă se învecinează cu noblețea intelectuală și dostoievskiană a suferinței resemnate, o lume uitată de restul lumii, unde te poți întâlni cu oameni precum Lenin (spune legenda), Troțki, Pilsudski — trăind într-un cadru natural de o măreție înfricoșetoare, după legi proprii, cristalizează în pagini cu totul remarcabile. Marele talent al lui Stere stă, în primul rând, în forța amintirii (prin punerea în evidență a amănuntului celui mai relevant) anilor îndepărtați ai tinereții lui aventuroase, în simțul sublimului cu care omul este văzut mișcându-se în cosmos, înfiorat de nepătrunsele taine ale universului, ale misterului unui destin parcă de mai înainte scris în Cartea Lumii, pe care omul politic zadarnic încercase s-o descifreze, s-o îndrepte... Paginile în care Vania Răutu, mic punct negru pierdut în imensitatea taigalei și a tundrei siberiene, contemplă aurora boreală (capitolul XXXII din volumul IV) sunt, fără îndoială, unice în grandoare, autentice în afara oricărei discuții, impresionând puternic prin punerea lor sub semnul destinului uman:

> „Toată firea era prinsă de o tainică așteptare. Spre miazănoapte, pe fundalul de azur translucid al nopții boreale, parcă se desprindea, ca un imens crai de lună răsturnat, un segment mai întunecat al cerului, tremurător, nuanțat de palpitări ușoare, viorii.
>
> Și brusc, din umbra lui diafană, zarea se aprindea de o lumină intensă de aur incandescent, care, ca un groaznic val de lavă limpede, se înalță până la mijlocul bolții cerești. Și fără răgaz după el se aruncă, în goană năprasnică, deasupra lui un nou val, apoi al treilea, al patrulea — nenumărate valuri aprinse tot mai sus —, până ce toată fața de miazănoapte a bolții e întunecată sub talazurile înfuriate ale unui ocean în flăcări.
>
> Toată zarea clocotește vijelioasă.
>
> Și deodată, peste coama valurilor descătușate, pornește o erupție vrăjmașă, brăzdând fața oceanului de lavă cu fâșii luminoase, ce se azvârl în spasme una peste alta — roșii, albastre, verzi, portocalii — se desfac și se topesc în pâlpâiri colorate și vii și — imense briliante — incendiază adâncurile până la zenit și iarăși se sting, aproape în clipa în care se nasc, înlocuite pe dată de alte țâșniri feerice de nestemate misterioase. Și în orgia aceasta de lumini și culori nici o moleculă de spațiu, nici un punct al bolții răzvrătite nu rămâne nemișcat, ci totul se rotește, se prăbușește, și din nou izbucnește, tremurând și radiind în hăul nopții fulgerări și scânteieri neînchipuite, care în fiece clipă se sting spre a se aprinde de îndată.
>
> În jos nemărginirea albă a tundrei se aprinde și ea, și oglindește minunea din cer în miliarde de sclipiri resfrânte.
>
> Și această priveliște unică, în măreția ei de necrezut, cu toată formidabila dezlănțuire de forțe elementare, se desfășoară totuși într-o tăcere gravă și solemnă, mai grea și mai tainică decât însăși moartea.“

Iată acum, pentru contrast, și un fragment de pagină cu... „urâtul“ cel mai abject din pușcăria imensă a Siberiei țariste:

> „Viața în această cloacă, bântuită de febra tifoidă, tifosul exantematic, desinterie și alte molimi, isvorâte din promiscuitatea îmbâcsită, — în atmosfera înciumată de miasmele unei menajerii de fiare neângrijite, — întrecea tot ce și până cea mai morbidă fantezie ar putea închipui pentru abisurile de înjosire și mizerie [...] Înghesuiala și promiscuitatea nu îngăduiau nici măcar separațiunea reglementară dintre femei și bărbați [...] Desfrâul, toate viciile, descătușate după un lung șir de ani petrecuți sub zăvor, se etalau acum cu aroganță la lumina zilei, transformând viața acestei imense spelunci într-o orgie nesfârșită...“ (începutul cap. XXXVI, *Abisul*, vol. 3).

Iată, în vol. următor, Hotarul (al V-lea), *Pohod na Sibir-u*l lui Stere, cu tânguirile „lănțurașilor“, „gloata jalnică de oameni“, rupți și murdari, cu picioarele abia învăluite în opinci sau bocanci căscați [...] recitând sacadat și surd aceeași milogire:

Fie-vă milă de noi, creștinilor,
Dați de pomană drumeților trudiți!
Faceți pomană bieților osândiți!
Hrăniți pe cei flămânzi, oameni buni,
Ajutați-ne, miluiți-ne oameni buni!
În numele lui Cristos, măicuțelor
Jeliți-i pe sărmanii surghiuniți!
Ah, creștinilor,
Ah, măicuțelor
Ah, fraților!
Îndurați-ne de noi!
etc.

Memorii deghizate? Desigur, însă părerea noastră este că ficțiunea romanescă, cu oricâte reminiscențe autobiografice, deloc riguros exacte, predomină, atâta timp cât, nezorit și suficient detașat de sine însuși, devenit contemplativ în modul cum își desfășoară amintirile, autorul *povestește* cu mare degajare și fluență. Ca atare, memorabile rămân o serie întreagă de personaje-caractere: Iorgu Răutu, tatăl lui Vania, un fel de uriaș, un conservator, un moșier dintre aceia care își văd de pământurile lor, se însoară târziu, cam cu cine se întâmplă, de obicei pe la 40 de ani, evident cu o fată mult mai tânără, cum este Smaragda Theodorovna, personaj cam misterios, acesta, nu trezind în fiu sentimente de prea mare afecțiune, lăsându-l în seama slugilor, a doicii, o țărancă devenită adevărata mamă a eroului. (Interpreți cu propensiuni freudist-psihanalitice caută aici pe „narodnic“, pe „social democrat“, pe „poporanistul“ simpatizant al țărănimii.) De ținut minte sunt mătușa Natalița, rămasă veșnic tânără, iubind plăcerile superficiale ale vieții, berbantul ofițer și conte polonez Przewicki, un popă sadovenian, Vasile, care trebuie ținut la popreală cu forța, de la băutură, spre a fi în stare să oficieze botezuri, nunți și înmormântări. Vin la rând „revoluționarii“, deportații din Siberia, în frunte cu Artamon Danilov (cel care poate sugera comparația cu Lenin), intransigent la culme, marxist până în măduva oaselor, internaționalist jurat, luptător împotriva „forțelor oarbe ale naturii", omul care se visează stăpânul întregii Rusii, dacă nu și al întregii omeniri. (În paranteză, putem deduce din pagini, un portret „aposteriori" al autorului marii revoluții rusești din 1917, dată până la care romanul lui Stere nu ajunge cu relatarea faptelor, povestite însă după 1931.) Dar atât de rusescul, apaticul temperament al Zinaidei Nicolaevna, ca și pragmatismul clamat de Tikorski, ca și „speculațiile" opusului acestuia, Ibanov, rămân deosebit de autentice, observate la fața locului. Vin la rând caracterele unor femei din vremea copilăriei, Mama Irina, Ilenuța, Undina, Tiatia, Natalița, mai apoi Lisaveta, în emoționanta *Poveste a Lisavetei*, focoasa, lipsita de rușine, foarte „naturala" Akulina și teribil de „problematica", revoluționara Maria Kuliceva, care apăra cu atât înverșunare dictatura proletariatului și socializarea „imediată și desăvârșită a mijloacelor de producțiune", încât din vorbele și privirea ei emana — observă prozatorul cu un oximoron imposibil de trecut cu vederea — „o incandescență înghețată":

> „— Trei sute de teroriști hotărâți, — răspunse Maria cu o *incandescență înghețată*, — numai așa putea fi numit tonul în care vorbea: Trei sute de teroriști hotărâți au reușit să distrugă prestigiul secular al Țarilor și să le destrame puterea... (repetăm: eroina se referă la evenimente din 1905, dar naratorul ne apare influențat de tot ce s-a petrecut în Rusia până la data redactării romanului său, în deceniul al patrulea, n.n.)... Ei au asigurat triumful revoluției... Și trei milioane de proletari nu vor putea stăpâni o turmă de robi milenari, aproape necuvântători?...
>
> — Cum, Maria? — se îngrozi vlăstarul boierilor din Năpădeni: Cum? Cu ce puteri? Cu dinamită?
>
> — La nevoie și cu dinamită! — căzură cuvintele „Giocondei" (numele conspirativ al eroinei, n.n.) — ca niște imenși *eisbergi* din Groenlanda...
>
> — Dar sunt milioane și milioane — abia se auzi ca răspuns o șoaptă înspăimântată.
>
> — Zeci de milioane de vieți nu au mai mare valoare morală ca una singură... Și pot cântări chiar mai puțin în economia mondială, decât o scânteiere de geniu și o singură respirație de erou și martir al revoluției...". (vol. 8, cap. II *Gloata și pontifii*)

Firește, este prezentă opinia politică a eroului-povestitor, *poporanistul* și deloc internaționalistul C. Stere-Vania Răutu (s-a văzut și din citatul de mai sus), patriotul basarabean realizator al unirii din 1918, când se confruntă ideologic cu aceeași Kuliceva sau cu Danilov (imaginarul Lenin). Extindem cumva disproporționat citatele spre a se vedea actualitatea acută a romanului lui Stere:

> „Eu nu sunt, cum știi, rus de origină, ci român, — moldovan, cum se exprimă oficialitatea noastră. Dar n-am fost niciodată în România — ocârmuirea a ridicat pe Prut, — „râul blăstămat", cum îi zice poporul nostru, — un zid impenetrabil ca cel chinezesc. Toate informațiunile mele despre România — în afară de ceea ce am putut auzi din întâmplare, ici și colo, — se reduc la cele patru-cinci rânduri din manualele de geografie, sau din istoria războaielor ruso-turce. Nu-i cunosc literatura, nici chiar limba; cu mare greutate am reușit să pun mâna, prin contrabandă, pe două trei cărți românești, — mai mult ca să mă conving că acel *patois* țărănesc vorbit în copilărie a putut servi de bază pentru o limbă literară. Și totuși simt ca și dumneata că această țară himerică de care provincia mea natală e despărțită de vreo optzeci de ani, îmi este patria; și inima-mi arde de dorul ei. Cred că există aici o cauză mai adâncă. În primul rând, omul — ca animal social prin excelență — nu este desăvârșit decât ca membru al unui grup. Numai ca atare

> el însuși poate da măsura puterilor sale. Răsleţirea Basarabiei nu a putut distruge legătura ei organică cu restul naţiunii. Şi în afară de această legătură nu mă simt om întreg. Astfel simţul nostalgiei are la mine un caracter ciudat: România mă atrage, mă fascinează și în același timp îmi inspiră groaza necunoscutului [...] Eu nu recunosc [...] internaţionalismul în felul în care îl predică Danilov care tăgăduiește pur și simplu orice interes organismelor naţionale. Pentru mine, omul nu este un exemplar din speţa *homo sapiens*. El este [...] un produs al istoriei unui grup determinat, cu suflet propriu. Omenirea, cum spune Wundt, se naște din colaborarea sufletelor naţionale care, prin înfăţișarea obștească, se înalţă până la un suflet comun al omenirii. Acesta este internaţionalismul meu. Eu nu sunt rus... De aceia problema viitorului se pune altfel decât pentru dumneata. Sunt hotărât să plec în România“. (vol. V, *Nostalgii*, cap. *Maria*).

S-ar putea pune problema: Cu atâta teoretizare, în sensul poporanist-național, nu cumva romanul lui Stere păcătuiește prin... tezism? Nicidecum! Citate precum cele de mai sus sunt, în „fluviul“ romanului ca picătura de apă într-un ocean. Apoi ele vin din partea unui surghiunit în Siberia, un *intelectual*, un fiu de boieri basarabeni români, purtând în bagajele-i voluminoase o grămadă de cărți, știind să se izoleze, în exilul său, unde era urmat și de soție, într-un anumit... confort care-i permitea să citească, de exemplu, *Critica rațiunii pure* a lui Kant, printre atâtea altele. Acolo, în Siberia, e de presupus, și-a făcut Stere vasta-i cultură cu care impresiona atât de mult pe ieșenii, în frunte cu Ibrăileanu, în mijlocul cărora descindea pe la 1893. Întâi și întâi romanul este un document omenesc profund, din care avem foarte puține, referitoare la închisorile țariste de la finele secolului trecut.

Tezismul vine mai pe urmă, și, mai grav încă, pledoaria *pro domo*, pamfletul, atunci când — și foarte grăbit fiind, presat de timp — Stere, începând cu cel de al șaselea volum, *Ciubăreștii* (Iașii, adică, orașul întemeiat de... Ciubăr-Vodă), scrie defectuos, schematic, condamnând cu toată puterea „balcanismul“ și „bizantinismul“ politicienilor care l-au exclus în cele din urmă din mijlocul lor. Acum romanul devine o povestire cu... „chei“ — nume dintre cele mai nefericit alese, străvezii și în același timp deformante. Nitza Vasilescu este numele personajului care ascunde pe Take Ionescu, D. Crăsneanu pe Ionel Brătianu, Gh. Război-Vrânceanu pe C. Dobrogeanu-Gherea, M. Pădureanu pe M. Sadoveanu, Petru Rășinar pe Octavian Goga, Gr. Topologeanu pe G. Topîrceanu, Vasile și Sica Credință pe Ion și Sofia Nădejde, G. Ibrăileanu fiind ascuns fără nici o abilitate sub urâtul, nedreptul nume de Ciorbagioglu ș.a.m.d. În tot ce se face pe terenul politicii în România numai Vania Răutu, sau aproape numai el, are dreptate. Rar de tot sunt aprobați alții — un Spiru Haret, de exemplu (Hariton Spirescu), cei mai mulți sunt numai niște caricaturi, în frunte cu dușmanul principal al naratorului, Cristofor Arghir (N. Iorga). Lucrul cel mai supărător este că Vania Răutu, devenit prefect de Iași în timpul răscoalelor de la 1907, se comportă „poporanist“ la culme, cu o nesfârșită bunătate față de țăranii răsculați, în județul său neîntâmplându-se nimic rău. N-au fost chemate trupe pentru represalii, n-au fost arse conace, oamenii au dus cuminte înapoi tot ce luaseră din hambarele boierești, la svonurile că vin „studenții“ (de peste Prut!) să le împartă dreptate și pământ. Chiar de va fi fost așa, paginile respective strică totul și C. Stere rămâne departe mult de arta mare a lui Rebreanu, chiar mai prejos, am spune, de Spiridon Popescu cu a sa *Rătăcire din Stoborăni*. Astfel încât, început promițător, volumul ultim, *Uraganul*, cu evocarea tumultului revoluției rusești de la 1905, sfârșește precipitat, incomplet și mai ales fals, cu evenimentul românesc de la 1907. Valoarea documentară, odată cu valoarea literară sunt sub orice nivel, tocmai acolo unde memorialistul ar fi trebuit să se afle la locul său. Firește, de ar fi fost cu putință, „memoriile“ lui Stere ar fi devenit o mină de informații referitoare la politicianismul interbelic al cărui martor și unul dintre principalii actori a fost C. Stere. Timpul nu i-a mai îngăduit să o facă și sunt semne destule că nici puterea lui creatoare nu se putea apleca asupra unor întâmplări prea recente, neașezate în straturile luminos transfigurate și, chiar printr-asta, nepărtinitoare ale amintirii, ale contemplației detașate, cum se întâmplă îndeosebi în primele cinci volume care se citesc cu cel mai mare interes, scrise aerat, în secvențe-capitole narative, cele mai adesea de numai 3-4 pagini, deosebit de fluente, în cea mai limpede vorbire românească. Se vede dintr-odată, fie și pentru cititorul grăbit — grăbit și pentru că, odată luată în mână, cartea este parcursă pe nerăsuflate până la sfârșitul ultimului volum — că stilul i-a fost „supervizat“ autorului care dictase unor secretari, condeie dintre cele mai avizate, de un Ibrăileanu, G. Topîrceanu, Al. Philippide, A. Byck etc.

Dar pentru că ne-am propus să facem aici... istorie, fără ură și părtinire, pe cât ne stă în putință, vom încheia acest capitol cu următoarea povestire auzită de la un martor demn de toată încrederea:

Era prin 1943, într-un lagăr de prizonieri români din Siberia. O echipă de „lămuritori“, în frunte cu Ana Pauker și Vasile Luca tocmai sosiseră și începuseră să îndemne pe captivi să se înscrie în vestita divizie de voluntari „Tudor Vladimirescu“ ce tocmai începuse să se formeze. Între alții. care primeau cu ostilitate o asemenea propunere, se ridică un căpitan român, pe nume Tudor Popescu — un Tudor Popescu oarecare — care a început să vorbească despre relațiile dintre români și ruși, de-alungul sutelor de ani (războaiele ruso-turce, ocupațiile rusești din Principatele Române, pe vremea unor Kutuzov, Kiseleff și alții, opoziția acerbă a Rusiei față de Unirea Moldovei cu Muntenia, la 1859, după ce cu 37 de ani înainte ne fusese răpită Basarabia, războiul din 1877, când o altă jumătate din Basarabia ne-a fost răpită din nou, prin nedreapta pace de la Berlin din 1878, comportamentul rușilor în alianța ce am avut cu ei în 1916-

1918 etc.), arătând astfel refuzul său și al altor prizonieri de a se înrola în armata sovietică. Vorbitorul a fost întrerupt de o voce autoritară venită din grupul „lămuritorilor“ de la „prezidiul“ acelei adunări: „Agiungi, fașâstule! Agiungi! Taci!“. Era vocea lui Gheorghe Stere, unul din fiii lui C. Stere. Despre căpitanul Tudor Popescu, mutat într-un alt lagăr, mai dur, „de reeducare“, mai spre fundul SIberiei, nu s-a mai știut nimic... Istoria l-a uitat. Culeg această poveste-informație de la un martor aflat la fața locului, profesorul Constantin Ciopraga.

ALȚI PROZATORI

Domeniul prozei, în epoca dintre războaie, este cel puțin tot atât de complex ca și acela al poeziei. Sub raport cantitativ, el ne apare încă mai abundent, astfel încât discutarea fiecărui scriitor în parte, în capitole micromonografice, cum am procedat în cazul celor pe care i-am considerat de prima mărime (sau aproape), devine cu totul imposibilă într-o expunere precum aceasta de față, pândită de pericolul sațietății. Fatalmente suntem constrânși a ne mulțumi cu paragrafe, mai apoi și cu... liste de nume (selecționate și acestea, exhaustivitatea fiind apanajul doar al comodelor dicționare, lucrate de mai mulți, foarte mulți autori) însoțite de câte un comentariu minim.

PAVEL DAN[1]

În categoria prozatorilor preocupați de mediul rural, pe urmele și în umbra lui Rebreanu, trebuie să așezăm la locul întâi pe ardeleanul PAVEL DAN (1907-1937), care ar fi devenit, nu mai încape nici o îndoială, un romancier de prim rang dacă nu ar fi murit în floarea vârstei. Fiu de țărani din Tritiul de Sus, lângă Turda, făcuse bune studii la Facultatea de litere din Cluj și-și trecuse examenul de licență în 1932 cu o teză despre Balada populară, condusă de Gh. Bogdan-Duică. Se specializase însă și în limbile și literaturile greacă și latină, pe care începuse a le preda ca profesor la Blaj. Avea totodată, cum reiese din operă,

---

[1] BIBL.: *Scrieri*, ediție îngr. și studiu de Cornel Regman, EPL, 1965; *Jurnal*, ed. îngr. de Sergiu Pavel Dan, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974; *Ultimul capitol. Schițe și povestiri, nuvele, fragmente*, ed. îngr. și adnotată de Nicolae Florescu, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976; *Schițe și nuvele*, postfață și bibliografie de Mircea Braga, ed. Minerva, 1985.

Monica Lazăr, *Pavel Dan*, EPL, 1967; Dumitru Pop, *Folclorul în creația lui Pavel Dan*, București, f. e., 1967; Ion Vlad, *Pavel Dan: zborul frânt al unui destin*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

lecturi întinse din Dostoievski, Tolstoi, Cehov, Turgheniev, Gorki, Ibsen, Maupassant, Romain Rolland, Reymont, Papini. Aceste menționări nu sunt deloc de prisos, pentru că proza lui Pavel Dan respiră un aer de intelectualitate specific modernă, prin atenția acordată psihologicului țărănesc, odată cu observarea foarte neutră a relațiilor ancestrale ale acestuia cu riturile enigmatice, cu eresurile persistente în subconștientul etnosului, altfel, mai pozitiv văzut decât la tradiționaliștii bine știuți, decât la Blaga, de exemplu, fără pic de idilizare, dur, nemilos, obiectiv, animat cumva și de ardoarea caracteristică vârstei insului care pricepe marea artă a unui Maupassant și Reymont.

Nuvelele *Urcan bătrânul, Înmormântarea lui Urcan bătrânul, Zborul de la cuib, Priveghiul, Poveste țărănească, Copil schimbat, Vedenii din copilărie* și alte câteva, publicate mai întâi în *Darul vremii, Gând românesc, Pagini literare, Familia, Blajul* și reunite într-un volum postum editat de Ion Chinezu în 1938, sunt cu totul remarcabile. Ele ar fi fost proiectate în vederea unui roman ce trebuia să poarte titlul de *Ospățul dracului*. Scenele din viața satului transilvănean sunt privite crud de tot, cu tendința depășirii lui Rebreanu, cu un ochi mizantropic chiar. Oamenii sunt însetați de avere și de pământuri până la sălbăticie, ca Valer, nepotul bătrânului Urcan, și ca Lodovica, mama sa. Zgârcenia Urcanilor e de-a dreptul cumplită, când aflăm că sunt în stare să țină în casă mortul peste timpul prescris, numai spre a-l înmormânta în zi de post, evitând praznicul costisitor. Starea materială și-o încropesc de la cerșitul cu straița până la furtul ca-n codru, răbdând de foame dacă e cazul și dând slugilor numai „pită neagră și clisoasă ca pământul". Altminteri ei-înde-ei chiaburii sunt roși de invidii și ambiții absurde, fudui peste orice închipuire. Își comandă la Turda cojoace făloase, cusute cu pene roșii, „mărginești", și tot de acolo cumpără clopote pe care le atârnă la gâtul boilor, să le facă auzite de tot satul, fie și cărând pe gratis fânul unui om sărac. Nici urmă de idilismul lui Slavici (pe care autorul îl are de asemenea în vedere) din *Gura satului*, de exemplu, și nici vecinătatea în timp a lui Sadoveanu nu pare bănuită, într-atât de barbară pare să fi devenit goana după avuție a țăranilor lui Pavel Dan. *Înmormântarea lui Urcan bătrânul* e un prilej de etnografie sumbră în marginea ruralului, de un realism foarte dur ce lasă să se întrevadă încrâncenarea intelectualului modern, de origină țărană, el însuși în pragul morții, bolnav, neprimit nici de orașul unde se înstrăinase (ideea revine și în bucățile *Intelectualii, Drumul spre casă,* *Pedagogul* etc.), dar nici de satul ros de mizeriile morale ale unei vieți de luptă pentru trai, dezumanizantă. Predica de la mort e penibilă, grotesc-ridicolă, rudele se încaieră fără nici o rușine față de lumea adunată, orbite de averea rămasă, ori numai presupusă a defunctului. Carul transportând sicriul scârțâie din toate fierăriile, clopotele de la gâtul boilor sună strident, popii cântă ascuțit și afon, drumul spre cimitir trece printre holde și, „când carul da în vreo groapă mai adâncă, zognind puternic, cântecul aducea a țipăt de pradă, spart în largul câmpului, deasupra lanurilor de grâu...". Zaharia Stancu, parțial și Eusebiu Camilar, D.R. Popescu, cel din *Boul și vaca,* de exemplu, n-au dat pagini mai bune ca acestea. O particularitate a prozei lui Pavel Dan, (de care ultimul scriitor amintit mai sus a abuzat oarecum), mod de ancorare a modernismului în literatura cu subiecte țărănești, este trecerea realismului în fantastic, făcută pe nesimțite, într-un chip firesc, din elemente locale. În noaptea de după înmormântarea lui Uracan bătrânul părea că diavolul își face apariția pe vârful dealului:

> „În noaptea cernelie părea că diavolului care pusese la cale cearta dintre tată și fiu, neapărat că nu i-au ieșit lucrurile după voie, a dat drumul urgiilor pământului, și el însuși stă în vârful dealului, râcâie pământul cu copitele, aruncând în vale pănuși, țărână și mugește biciuind vânturile, scuipând cu ciudă peste lume".

Spaimele existențiale, fantasticul terific apar în fragmentele *Uliana* sau în *Copil schimbat,* făcute cu precădere din un anumit chip al descrierii concretului. Iată un pasaj din prima bucată:

> „Lumina cea călătoare apăru din nou la fereastră. În zarea ei Simion văzu pe perete, lângă ușă, o umbră lunguiață în forma unei mâini de om care se urcă dibuind în dreapta și în stânga. Lui Simion i se părea că e un ștergar atârnat în cui. Apoi văzu bine ce se mișcă. Urcându-se și retrăgându-se-n jos în apa de întuneric de lângă ușă.
>
> — Cine-i acolo?
>
> Mâna încremeni. Apoi începu iar să se miște, răsfirând degetele, care se întindeau pe perete ca un ciorchine de lipitori".

GEORGETA MIRCEA CANCICOV[1]

Fiind vorba de Moldova, țăranii din prozele GEORGETEI MIRCEA CANCICOV (soția fostului ministru de finanțe de prin anii 30-40, cu numele de naștere Maria Jurgea, n. la 29 mai 1899, la Godinești j. Bacău — m. la 16 aprilie 1984, București), nu sunt văzuți în culori negre, ca la Pavel Dan, ci cu un umor detașat, în descendența lui Creangă, la mijloc venind și temperamentul scriitoarei, cu tendința de a carica, grotesc și realistic totodată. În *Moldovenii*

---

[1] BIBL.: Pustiuri, *Povestiri*, E.P.L., 1969 (fără îngrijitor de ediție, fără prefață!)

(1938), *Poeni* (1938), *Dealul perjilor* (1939), *Pustiuri* (1942) satul a pierdut și aici orice frumusețe senină, confirmând parcă teza lui E. Lovinescu, a evoluat spre niște imposibil de evitat forme fără fond. Atmosfera e aceea din parodia lui Topârceanu din *Viața la țară* a lui Depărățeanu. Hantadura, baba vrăjitoare, descântă pe Lisaveta să facă copii, cerându-i „izmenele rumânului“ ei spre a le atârna într-un copac. Țața Ioana „face“ și, ivindu-se oarecari greutăți, moașele o pun să bea rachiu, până se îmbată, jucând tontoroiul prin odaie și ușurându-se abia când se trage cu pușca peste casă. Simțul limbii moldovenești este cu totul remarcabil și se vede de departe studierea lui Creangă din partea unui talent înnăscut:

> „— Văăăăleu, văăăăleu, mor, lele Saftă!
> — Taci, că nu mori! Doar omenirea întreagă e făcută de muieri...
> Ioana s-a culcat jos, pe paie. A pus-o Safta cu fața spre geam, cu genunchii ridicați:
> — Ei, hai Ioană, mai screme-te și tu oleacă! Ce dracu? Cu boceala nu faci nimic, să știi de la mine. Dacă nu faci cum îți spun, ai să te chinuiești două zile.
> — Văăă-leu, văăă-leu, mă-tu-șăi, că nu mai pot...“

E drept, maniera se cere observată la epigon, dar prozatoarea rămâne mereu plină de tact și resurse proprii, nu caută adâncimi și cârmește totul spre bufonerie, spre șarjă adesea. Muierile din satul Izvoare s-au speriat de moș Varlam, care le tot citește dintr-o carte veche și sfântă, amenințându-le cu muncile iadului (*Pustiuri*). Însă Dorița, o țărancă tânără și cu multe treburi pe cap, având a hrăni cinci copii, s-a dezmeticit și invocă bunul-simț când dezbate chestiunea între cumetre:

> „Ce sfânt? Ia să mă lăsați cu sfinți de-aiștia! Aista-i Dracul, las'că știu eu cine-i dumnealui. Mi-a spus cumnatul din Hărțari că nici român curat nu-i. Se trage din străini, și chiar neamurile lui îl vorbesc de rău.
> — Ce rău, fă? Îi sfânt, fă?
> — Păi, așa aș vorbi, toantelor, dac-aș ști că-i sfânt? Hai? Doară mi-a dat Dumnezeu atâta minte, să nu fiu nesimțită și să simt fără să vreau că moșneagu-i sfânt“.

O predică de bun simț aflăm în povestirea *Inspecția*, unde revizorii veniți să controleze școala din sat sunt scandalizați de prezența unei vaci, cu vițelul ei, chiar printre bănci, în clasă, constatând apoi că elevii nu știu cât fac 2 și cu 2 și *Tatăl nostru*. Învățătorul Niță, inspectatul, arată însă că prezența vacii în școala unui sat n-ar trebui să mire pe nimeni, fiind vorba de niște copii de țărani, cum era el însuși și chiar domnii inspectori, la urma urmei. Cât privește aritmetica.

cunoașterea socotitului vine cu timpul, când mintea se coace și omul se gospodărește la casa lui. Însuși recunoaște a nu fi știut citirea ceasornicului până la vârsta de 14 ani. Ironia binevoitoare se amestecă cu o umbră de sămănătorism, când e făcut să vorbească așa:

> „Nu mă pricepeam să spun fără un sfert, fără 20 de minute... și n-am murit. Când mi-o venit minte, m-am însurat, am făcut gospodărie bună, am crescut copiii, n-am calicit pe nimenea și mi-i drag pământul meu. Dar de stricăciunea de azi, chipurile, învățații și învățatele care vin câteodată să-și vadă părinții, nici câinii nu se apropie, că aninos a parfum, a pudră, a mai știu eu ce dracu!"

ION MARIN IOVESCU[1]

Pentru că se prezentase în cenaclul său, dar și cu fină, secretă, ironie, criticul de la Sburătorul descoperea în ION MARIN IOVESCU (n. 1912 — nu știm dacă mai trăiește, l-am cunoscut foarte în treacăt, când ieșise din pușcărie — politică, mi se pare, victimă și el a comunismului, probabil — și „lucra" teze de... licență pentru absolvenții de la filologie bucureșteană, dintre cei de la secția fără frecvență, de proastă amintire; se țărănise cu totul, locuia la Spineni, j. Argeș) un... Creangă al Munteniei, grăbindu-se să adaoge: „Dacă l-am comparat cu Creangă nu înseamnă că tânărul Iovescu de la Spineni are și simțul artistic al celui mai colorat, mai ritmic, mai muzical dintre prozatorii „noștri" (iată, observăm în treacăt, un mod de a spune extrem de concentrat și de exact, tot ce trebuie spus despre arta lui Creangă: „cel colorat, mai ritmic, mai muzical"). Violent încărcat cu țărănisme de prin părțile Oltului de sus, scrisul lui Iovescu era „ca o sondă în erupție de gaze, de țiței, de apă clocotită, de pietre aruncate cu bubuituri... lavă de impurități". Constatările lui Lovinescu erau făcute în prefața romanului *Nuntă cu bucluc*, apărut în 1936. Deși licențiat în litere și filosofie, scriitorul nu posedă nici un simț al măsurii care i-ar fi putut conduce talentul, real, înnăscut, amestecul cu de toate apărând mai degrabă indigest în carte: Ioniță Cocorăl, din satul Tulești, cătunul Cioflic, ia de nevastă pe Marița lui Irimie, cu sentimentul că a făcut o afacere bună, fata fiind bogată. După o săptămână, nunta ia calea „de-a-ndăratelea", grotesc (cu mireasa returnată, cum citim și în *Descriptio Moldavie* a lui Cantemir, și în *Desculț* de Zaharia Stancu, tot obiceiuri barbare), Ioniță cerând socrului jumătate din avere, nici mai mult nici mai puțin, plus o sută de mii, bani lichizi, pe motivul că fata nu fusese fată mare. Refuzat, mirele își snopește nevasta în bătăi și o trimite mereu spre casa ei; socrul — într-un chip cu totul nepotrivit — se sinucide, tăindu-și beregățile cu secera, de rușine. Marița murind și ea; pe urmă Cocorăl se însoară cu o văduvă bogată etc., romanul rămânând fără vreun plan anume. Se țin minte teribilismele oltenești, nu cele autentic rurale, după toate probabilitățile, ci mai curând acelea ieșite din mahalaua unde poposesc zarzavagiii cu cobilițele lor. Iată portretul scandalos al Mariței:

---

[1] BIBL.: *Lacrimi pe pâine*, E.P.L., 1967; *Nuntă cu bucluc*, Ed. Eminescu, 1972.

> „O uțupină de fată, borșită și cu sânii căzuți, ce-i atârnau la vale ca niște damigene. Fața bocaie și rotundă, cheftea, iar buzele mari și groase, cât cocenii de porumb. Ochii îi sunt rotunzi ca șaibile de aramă și verzi ca pieile de gușter. Părul îl are de culoarea rafiei, mai închis ceva, dar aspru ca mătasea porumbului uscată. Și miroase numai a gaz și a unt de vacă, fiindcă numai cu d-astea se unge pe cap".

Celelalte romane și culegeri de povestiri ale lui Ion Marin Iovescu *(Oameni degeaba, O daravală de proces, Lacrimi pe pâine)* nu se ridică peste acest nivel. Anume scene șochează însă prin inedit și pot constitui sugestii, atunci când o formulă cuprinzătoare va fi găsită, pentru scriitorii de mai târziu, mai rafinați, cum ar fi cei din familia lui Nicolae Velea, originar de prin aceleași locuri. Numele proprii sunt cu totul pitorești și par autentice, mărturisind bogăția limbii din regiune: Sandu Țulucă, Lina Coțoteică, Nae Găman, Tudor Beucă, baba Gloajdina, Trică Bleghiță, Ioana Cătaibălana, Gheorghe Dîrloagă, Toma Fîsnoc, Ilie Gîrlete, Lisaveta Bibănac, Oprea Bîrlică, Leonora Popeneci, Firuță Abălaru, Oarza lui Cozia, Zaharia Nederu, Stancu Bățăgui, Călina Vizanie, Barbu Broancă, Florea Chilimbru, Oiță Ortopan, Iordan Iordofan, Gioandă Calicu etc. Nu mai puțin savuroase sunt toponimele: Tătulești, Cioflic, Dealul Năpraznelor, Moara Zapciului, Mânăstirea Mamur, Mibărești, Împuțita, Cuptoare etc. Sunt exploatate regionalismele cele mai inedite *(uțupină, borșit, cheftea, uscat jumară, bolban, târlie, înscorțoșat, ciufut, nas pupăzat, pormac, a dormi bubă, cotoier, a-și scuipa pungă-n pungă, ghizdav la minte, spițelnic, o pieiște de muiere)*, ca și neologismele stropșite în gura țăranilor *(tauletă, sirviciul, ixtraordinar, icscipțional, licramație)*.

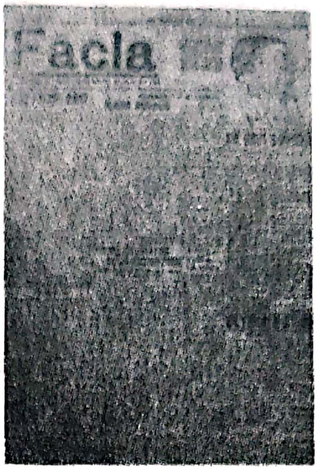
N.D. COCEA[1]

Părăsind pentru un moment terenul cultivatorilor specificului țărănesc, vom repeta că și la nivelul scriitorilor de a doua mărime aflăm aceeași benefică diversitate de stiluri atât de caracteristică literaturii interbelice, lucru ce nu s-a întâmplat în aceeași măsură în cea de a doua jumătate a secolului XX, la mijloc fiind intervenția brutală a autorității de stat comuniste în treburile artei și ale culturii.

Un caz interesant din acest punct de vedere este acela al lui N.D. COCEA (n. 29 nov. 1880, la Bârlad — m. 1 febr. 1940, la București), fiul unui ofițer, de exact vârsta lui Sadoveanu și Arghezi, prieten cu poetul *Florilor de mucigai* și cu Gr. Pișculescu (Gala Galaction), încă de pe băncile Liceului Sf. Sava, activ în cercurile socialiste, jurnalist celebru în epocă, începând încă cu *Viața socială* și

---

[1] V. Vezi Virgiliu Ene, *N. D. Cocea*, 1966.



Facla (1910), sfârșind cu *Era nouă* și *Reporter* (1937-1938), având privilegiul enorm de a fi fost de față, în 1917, la Petersburg, văzând cu ochii lui revoluția troțkistă-leninistă și scoțând chiar acolo ziarul *Entante*, fiind însă un... comunist foarte inconsecvent, până la urmă. Beletristica pe care a scris-o (în *Poet-Poetă*, volum apărut în 1898, sub pseudonimul Nelly, cu o prefață de Gr. Pișculescu; schițele din *Copil din flori*, din același an nuvela *Vinul de viață lungă*, 1931, ed. III 1946; *Fecior de slugă*, 1932, 1933; *Pentr-un petec de negreață*, 1934, 1936; *Nea Nae*, 1935, ca și unele piese de teatru) s-a citit cu interes, la timpul său, mai mult datorită vâlvei stârnită în jurul gazetarului și pamfletarului antidinastic, exemplu tare de tot, ne dăm seama astăzi, de totala libertate a presei de pe atunci. Epicureu practicant asiduu (v. și vol. *Grădina lui Epicur*, 1946), specie de Pirgu cult și lipsit de vulgaritate, N.D. Cocea ar fi fost, fără îndoială, un scriitor de prim rang. Risipirea în jurnalistică a tuturor energiilor omului înzestrat de natură cu un mare talent l-a împins însă fatal în umbră, în rândul scriitorilor de numai al doilea sau de al treilea raft, cum se zice.

ALEXANDRU SAHIA

Din rândurile tinerilor pe atunci publiciști roind în jurul lui N.D. Cocea, la *Reporter*, mai apoi la *Veac nou*, *Bluze albastre*, la *Ultima oră*, la arghezienele *Bilete de papagal*, la *Vremea*, *Rampa*, *Cuvântul liber* etc. s-a ivit mult mai tânărul Alexandru Sahia (1908-1937)[1], fiu de țărani din satul Mânăstirea, lângă Oltenița, cu studii la liceul militar din Craiova, la Sf. Sava din București, exaltat până peste poate de istoriografia oportunistă comunistă, care-și căuta cu orice preț o legitimare istorică. Când de fapt, în afară de nuvelele (intrate și păstrate zeci de ani în manualele școlare) *Uzina vie* și *Revoltă în port* — apărute în revista *Bluze albastre* — și de reportajele din *U.R.S.S.* (1935) — îndeajuns de „eretice“, fie vorba în treacăt — omul n-a mai prea bătut în struna ideologiei proletare. Dovadă au rămas „sentimentalele“ *Întoarcerea tatei din război*, o nuvelă, *În câmpia de sânge a Mărășeștilor*, un reportaj (ambele apărute în *Cuvântul liber* pe 1934) și excelentele prin realism obiectiv, chiar „dur“, în linia Zaharia Stancu, *Execuția din primăvară* (pe o temă inspirată și de nuvelele lui Rebreanu *Ițic Ștrul dezertor*), *Moartea înghițitorului de săbii* și *Ploaia din*

---

[1] Pompiliu Mircea, Al. Sahia, E.P.L., 1961.

iunie, reunite în volumul *Nuvele inedite* (1935). Mai ales ultima bucată dovedește adânca cunoaștere a vieții țăranului din câmpia dunăreană, povestirea putând fi o interesantă verigă de legătură dintre marile opere ale lui Rebreanu și Marin Preda. Petre Măgăun, un țăran „înalt și uscat, cu gâtul lung ca de struț", cu un curmei de papură înfășurat în jurul mijlocului, desculț, cu pulpa piciorului drept sfârtecată de o schijă în timpul războiului, în zdrențe, robotește din zori și până în seară pe petecul lui de pământ. Alături de dânsul, sub soarele dogorâtor din iunie, muncește Ana, „cu burta umflată până la gură". Așteptau acum al optulea copil. Femeia naște, ca în *Ion*, pe miriștea aspră, nu un copil, ci doi, gemeni. În drum spre casă, o ploaie torențială învăluie generos caii, căruța, oamenii și bălăriile Bărăganului. Impresia e de plodire impetuoasă, parcă singurul mod de a înfrunta sărăcia truditorilor pământului:

> „Și-n dreapta și-n stânga câmpurile aleargă acum sub gâlgâiala ploii — împrospețite și negre. Pe șosea s-au făcut băltoace. Este o ploaie de iunie cu clăbuci. Caii s-arată piperniciți în hamurile care curg pe ei — izbindu-i în coapsele spălate de apă. Au devenit mai iuți, și Măgăun îi plesnește cu codiriștea tocmai în greabăn. După fiecare lovitură care înseamnă smunciturí de căruță, el își îndreaptă urechea cu frică spre gura coviltirului, s-asculte dacă strigă Ana..."

MAX BLECHER[1]

Cu dreptate, I. Negoițescu vede în MAX BLECHER (n. 8 sept. 1909 la Botoșani — m. 31 mai 1938 la Roman) — cu romanele *Întâmplări în irealitatea imediată* (1935), *Inimi cicatrizate* (1936) și *Vizuina luminată* (1971, postum) — un kierkegaardian și un perfect sincron al existențialismului occidental, „tipic pentru generația lui, de la Emil Cioran la Eugen Ionescu" (*Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, 1991). Eminentul critic nu are însă dreptate să-l așeze valoric deasupra lui Liviu Rebreanu, cum s-ar deduce privind de la distanța trebuitoare lucrarea lui citată mai sus. Blecher este un Franz Kafka al nostru, cu simțurile ca niște răni sângerânde, agresat de obiecte, extraordinar de lucid în singurătatea lui de bolnav ce-și așteaptă fatalul sfârșit. S-a instalat în durere — pe care o exorcizează până la paroxism — ca în elementul său cel mai propriu, „răul" din jur sorbindu-l cu un fel de voluptate febricitantă și totodată cu conștiința teribil de trează, până într-atât încât atinge „irealitatea“ cu mâna, s-ar zice, ajungând la concluzia că însăși suferința cea mai groaznică, înfruntată cu nu importă cât curaj, nu este decât o... iluzie. Pur și simplu pentru că lumea înconjurătoare, oamenii, ca și ambientalul, lucrurile, descrise amănunțit de obsesivul observator până la trecerea lor în fantastic, nu sunt măcar „niște excrescențe multicolore și cărnoase, pline de organe complicate și putrescibile“, ci — culme a palpării neantului cu ochii minții — numai „niște goluri pure“, „ca niște bule de aer prin apă, prin materia, caldă și moale a universului plin“. *Inimi cicatrizate* este jurnalul foarte crud, autobiografic (deși scris la persoana a III-a, pus pe seama unui Emanuel care știe că e atins de morbul lui Pot) al bolnavului de tuberculoză osoasă, halucinant ca autoanaliză, înfățișând, asemeni unui clinician care supraveghează camera de spital cu condamnații la moarte, acele groaznice mizerii fiziologice de care nu mai are nici o sfială: cochilii de ghips în care carnea în descompunere și oasele supuse dizolvării, puroiul și murdăria fetidă așteaptă ziua coborârii în lutul izbăvitor. Asemănarea cu Franz Kafka se oprește însă în momentul când la Blecher nu descoperim nici o intenție de simbol, ci numai simplu, fioroasa realitate, în fața căreia nu medicul ci filosoful intră în panică existențială, în cazul de față pacientul-personaj de roman dând semne că și-a supraviețuit în spirit.

---

[1] BIBL.: *Inimi cicatrizate: Întâmplări din irealitatea imediată*, ed. îngr. și curriculum vitae de Teodor Vârgolici, ed. Grammar, Buc., 1995; *Viziunea luminată. Corp transparent. Publicistică. Arhivă*, ed. îngr. și cuvânt introductiv de Sașa Pană, ed. Cartea Românească, 1971.

ION CĂLUGĂRU[1]

Din aceeași lume a ovreimii din vechile târguri din Moldova de Sus, provenită din galițienii și podolenii veniți la noi în secolul trecut, unii ajunși în sărăcie tipică, alții ajunși foarte bogați — cum se întâmplă în societatea capitalistă unde oamenii se descurcă fiecare după posibilitățile proprii — face parte și ION CĂLUGĂRU (pseudonimul lui Ștrul Leiba Croitoru, n. la 14 febr. 1902, în Dorohoi — m. 22 mai 1956, București), un adaptat al locului însă, având tangențe cu mișcarea avangardistă. Căci doar prăfosul, glodosul și bolovănosul, pe vremuri, Dorohoi este locul de naștere al unuia dintre animatorii curentului, Sașa Pană (după cum Moineștiul cvasirural, cu tot cu dughenile lui de altă dată, este patria lui Tristan Tzara), cu al său *unu* și altele; cel de al doilea oraș al

---

[1] BIBL.: *Casa școalelor, Schițe fără umor și nuvele*, ed. îngr. de Sașa Pană, E.S.P.L.A. 1958; *Lumina primăverii*, Ibid., 1955; *Copilăria unui netrebnic*, prefață de D. Coșereanu, E.P.L. 1962.

avangardismului fiind, firește, Bucureștiul, urmat de Zürich și, se înțelege, de Paris. A colaborat la *unu* și *Integral*, la *Era nouă*, *Reporter* și *Cuvântul liber*, aderând la... comunism, care și-a recrutat un număr mare de activiști și scriitori care să-l proslăvească, aflați în situația lui Ion Călugăru, A devenit astfel autorul romanului lamentabil *Oțel și pâine* (1951), apărut în plină epocă proletcultist-oportunistă, după exemplul „creator" al sovieticului *Așa s-a călit oțelul*, studiate cu sfințenie de vulpe în epoca respectivă de toți studenții filologi. Dar în povestirile neatinse de sovietism din *Caii lui Cibicioc* (1923), din *Abecedar de povestiri populare* (1930) și mai cu seamă în *Copilăria unui netrebnic* (1936), urmate de mai slabele *Trustul* (1937) și *Lumina primăverii* (1947) ne întâmpină atmosfera lirică din poeziile lui B. Fundoianu, sub formă de memorii, povestind copilăria lui Buimaș al Țiprei din Dorohoiul de altădată, devenit Humuleștii, — schimbând ce trebuie schimbat — lui Ion Călugăru. Tabloul se ține minte prin etnografie: nunta, nașterea, viața de toate zilele a calicimii pitorești din ghettoul evreiesc, cu meșteșugari mărunți, cu căruțași vorbăreți, cu credințele și obiceiurile lor milenare, aduse firesc în peisajul locului și timpului. Numele sunt cu totul autohtone, mai curând niște porecle, jumătate ovreiești, jumătate moldovenești: Moișă Lungu, Mochi Ciucalău, Berl Ceaușul, Șoil Fonfaci etc. Stilul avangardist e abordat, nu cu tot atâta succes totuși, în *Omul de după ușă* (1931), *Erdora* (1934), în *Don Juan Cocoșatul* (1934), parțial, această ultimă tipăritură experimentând mai curând freudismul, cu oarecare gravitate, accentuată apoi în *Au dat ordin să tragă* (1947), în piesa de teatru cu subiect biblic *Ion și Salomeia* (1947), ca și în *Clovnul care gândește*.

CAROL ARDELEANU[1]

Păstrând proporțiile trebuitoare, sub influența modernismului lovinescian și a curentelor avangardiste (care, în ciuda aparențelor, au cochetat cu temele... proletare și cele legate de lumea interlopă, situându-se deci pe terenul artei cu

---

[1] *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, ediție de H. Zalis, E.P.L., 1972.

tendință, în fond), proza pe subiecte țărănești intră oarecum în declin, prin comparație cu ceea ce se scrisese înainte de război. Evident, marile excepții sunt Sadoveanu și Rebreanu, despre care se poate spune totuși că s-au format la începutul secolului. Mult mai numeroși sunt acum romancierii și nuveliștii care încearcă explorarea periferiei, a mahalalei, uneori cu mijloacele aceluiași Rebreanu, din *Golanii*, în mai vechea linie zolistă. Unul dintre ei, deosebit de prolific, este CAROL ARDELEANU (n. 16 martie 1882, București — m. 23 noiembrie 1949 București), preocupat la început de reportajul „faptului divers", ca în *Rusia revoluționară* (1918), *Pe străzile Iașului* (1920), *Rochia albă* (1921), *În regatul nopții* (1923). Ironia detașată este la locul ei: vardistul duce la poliție, din greșeală și exces de zel, pe soția unui ministru (*Datoria*); nevasta cuiva devine nervoasă pe chestia că soțul nu-i cumpără rochie de nuntă (*Rochia albă*); un dramaturg cade în beție din pricina insuccesului piesei în care își pusese mari speranțe (*Frigurile facerii*) etc. Autorul își intră în mână când abordează lumea mahalalei, în *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* (1929) și *Casa cu fete* (1931), preocupându-se de personaje dostoievskiene, de umiliții, ofensații și declasații în sufletele cărora mai licăresc luminile unei moralități distruse. Diplomatul Barbu Sălceanu, compromis la un moment dat, căzut în alcoolism, își ispășește păcatele practicând umilința, mutându-se în Broșteni, printre mahalagii, bând cu ei prin cârciumi infecte, trăind din mila lor, angajându-se până la urmă ca muncitor într-o tăbăcărie, totul povestit și descris tendențios, anume pentru crearea de atmosferă și atragerea atenției asupra *poeziei mediului*. Eroul — și aici ar veni pastișa dostoievskiană ce pare a nu convinge — este mereu conștient că trebuie să plătească greșelile lui grozave (își jignise de moarte soția, se dăduse în spectacol la o recepție lăsându-se părăsit de o rusoaică frumoasă pe care o păruise după o iubire plină de peripeții, compromisese nobila profesiune de... consul etc.), tot lucruri ce astăzi nu mai impresionează, în orice caz svârcolirea morală părând exagerată. În cel de al doilea roman aflăm descrierea bordelurilor, cu tot cortegiul nenorocirilor, iarăși morale, de acolo, în centrul atenției fiindu-ne arătată Margareta, nevoită să-și vândă trupul, în scopul întreținerii familiei ajunsă în cea mai neagră mizerie. Mai adâncă era însă căderea în umilință a consulului Sălceanu din primul roman, când personagiul este făcut să fie disprețuit până și de prietenii săi cei noi, muncitorii și mahalagiii, foarte sensibili la împrejurarea că-și lăsase fiica să fie batjocorită de un domn Grigore, patronul său, până într-atât încât eroul sfârșea spânzurându-se. Ambele romane frizează totuși melodramaticul și lasă impresia că materia, bine aleasă de către scriitor, putea oferi mai mult, dacă *teza* ar fi fost ascunsă mai cu grijă. Dostoievskian este și pictorul Adrian Vornicu din romanul *Am ucis pe Dumnezeu*, condamnat la închisoare pentru că ucisese copilul unei servitoare, pur și simplu gratuit, așa zicând, spre a demonstra (și aici vine teza mai forțată, mai artificială ca oriunde, Dostoievski fiind asimilat schematic) că omul se poate substitui lui Dumnezeu. Arestat, refuză intervențiile prietenilor spre a deveni liber, mai suportabilă părându-i-se detenția, ocna, unde, pentru a-și ispăși teribilele păcate, pictează icoane cu Maica Domnului, cu Iisus, cu chipurile victimilor sale absurde. În *Viermii pământului* (1933), Carol Ardeleanu abordează romanul reportaj, bazat pe documentul strict. Realitatea descrisă este viața minerilor de la Anina, grea, istovitoare, rău plătită, în cele mai inumane condiții. Scriitorul însuși, spre a sugera aderarea intimă la temă, își pune pe coperta cărții fotografia în salopetă de miner. De aceeași natură sunt și *Pescarii* (1934) și *Viață de câine* (1937), umanitariste, ultimul având din nou în vedere pe lumpeni. Neinteresant rămâne romanul istoric *Domnul Tudor* (1934).

* * *

De lumea mahalalei bucureștene, alături de dramaturgul G.M. Zamfirescu, s-au ocupat și mulți alții, între ei SĂRMANUL KLOPSTOCK (pe numele adevărat P. Mihăescu: 1879-1947) în *Feciorul lui nenea Tache Vameșul* (1934), mai curând o suită de memorii, sumbră, fără exuberanța lui Delavrancea, cu toate că pitorescul balcanic nu lipsește. Periferia revine insistent în cărțile unor CONSTANTIN BARCAROIU (n. 24 ian. 1895, București — m. 21 aprilie 1974, București), născut într-o familie de muncitori, autor și de versuri, răspândite prin revistele vremii, autorul romanului intitulat chiar *Periferie* (1935), de oarecare succes la vremea sa. Mai trebuie menționați neapărat, printre atâția, AURELIU CORNEA (n. Iași, 1897 — m. 11 aprilie 1930), cu *Memoriile unui derbedeu*, pe care n-a apucat să le publice în volum, remarcat și sprijinit de însuși G. Călinescu, la *Sinteza*, prin 1927; PETRE BELLU, cu celebrul, în epocă roman *Apărarea* *are cuvântul* (1934), aici lumea bordelurilor fiind descrisă, s-ar zice, din chiar interiorul ei; STOIAN GH. TUDOR (? — 1941) cu *Hotel Maidan* (1936), spre a se vedea că am avut și noi de toate, în Micul Paris care era Bucureștiul interbelic. Apropiat lor este MIRCEA DAMIAN (1899—1948), cu *Celula nr. 13* (1932), *De-a curmezișul* (1935), *Om* (1936) etc., dovedind o pană reportericească deosebit de ageră, muiată adesea în fierea ironiei, un romancier „înnăbușit", ca și N.D. Cocea, de patima jurnalisticii. Ghetoul intră mai ales în preocupările lui I. PELTZ (n. 1899)[1], scriitor deosebit de apreciat pentru modul cum îmbină descripția crudă cu grotescul, observând lumea sărăcimii ovreiești, în *Viața cu haz și fără a numitului Stan* (1929), *Horoscop* (1932), mai ales în *Calea Văcărești* (1934), *Hanul cu Tei* (1934), *Nopțile d-rei Mili* (1935), *Actele vorbește* (1935) și în multe altele. De aceeași natură, mai superficiale însă mult, balzacianism degradat, sunt scrierile lui ISAC LUDO (n. 4 nov. 1894 Iași — m. 23 mai 1973, București), urmărind efecte comice ieftine, în *Mesia poate să aștepte (cu mașina pe urmele profeților)* (1934) sau *Domnișoara Africa* (1935) — după „eliberare", în epoca „socialismului victorios" eșuând lamentabil cu oportunistele, vulgarele satire din *Domnul general guvernează* (1953), *Starea de asediu* (1956), *Regele Palaelibus* etc. etc. care i-au fost onorate cu substanțiale Premii de Stat de guvernul Dej-Ana Pauker, acordate și colegului de generație ION PAS (n. 6 oct. 1895 — m. 20 mai 1974), fost luptător cu condeiul pentru cauza socialismului, la *Adevărul, Socialismul, Viața sindicală, Dimineața, Omul liber, Șantier* etc., devenit după război autorul lungilor, plictisitoarelor romane *Zilele vieții tale* (4 volume: 1948-1950) — mărturisiri autobiografice deghizate și rememorări ale vieții bucureștene de la începutul secolului, odată cu amintiri despre viața mișcării socialiste de la noi, în spirit proletcultist, desigur — și *Lanțuri* (alte interminabile 4 volume: 1950-1954, cu aproximativ același conținut, retipărite în mai multe ediții) — o altă încercare de „frescă" anterioară celei dintâi, al cărei „talentat evocator" era, după opinia criticii vremii (Ov. S. Crohmălniceanu, *Contemporanul*, 2 febr. 1951, Silvian Iosifescu, în *Gazeta literară*, 30 dec. 1954, reproșându-i totuși autorului oarecare „închistare manieristă" și anume vestigi naturaliste etc.). URY BENADOR (n. 1895 — m. 1971)[2] este însă un prozator mai artist și mai profund, cu o arie de investigație credibilă, în romanul intitulat *Getho veac XX* (1934), punând accentul nu numai pe spiritul de discriminare rasială a orânduirii politice burgheze, dar aflând cauze ce țin și de conservatorismul iudaic. Elemente mai trainice, ieșite din aceeași pană animată de imparțialitate aflăm și în romanul, scris după război, *Gablonz, magazin universal* (1961).

---

[1] BIBL.: *Fauna burzuluiților. Nuvele*, E.P.L., 1965; *Calea Văcărești*, Ibid. 1966; *Foc la Hanul cu Tei*, Ibid. 1968; *Nopțile domnișoarei Mili, Scrieri*, vol. I, Ibid., 1961.

[2] BIBL.: *Opere*, vol. I, E.P.L., 1968.

*
* *

Varietatea romanului de *experiențe* și de jurnal gidian al trăirilor interioare, a fost practicată de mai mulți. Alături de Mihail Sebastian (de care ne vom ocupa în capitolul consacrat dramaturgiei), cu prozele sale din *Femei* (1931) și *Accidentul* (1940), mai pot fi amintiți C. FÂNTÂNERU (n. Budeșteni-Muscel, la 1 ian. 1907 — m. 1975) cu *Interior* (1931), monologant și încărcat de autoanalize infinitezimale, derutant nu o dată; interesant și pentru studiul, simptomatic în epocă, *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică* (1940), ca și pentru poemele din *Râsul morților de aur*, dar mai ales de a nu mai fi scris nimic după 1944. PETRU MANOLIU (n. 1903 — m. 1990) — mult prețuit de către Emil Cioran (cum reiese din *Corespondență*), ratat, după părerea sa, din pricina jurnalismului ucigător — cu *Rabbi Haies Reful* (1935), *Tezaur bolnav* (1936), *Moartea nimănui* (1939), oscilând între obiectivare și confesiune de copil al secolului; ION BIBERI (n. 1904 — ?), cu *Thanatos* (1936), de fapt un eseu al medicului psihiatru care era, și *Proces* (1936) este înregistrat printre primii, la noi, valorificatori ai artei lui James Joyce, scriitorul medic excelând în cele din urmă pe terenul criticii de aspect psihanalitic, ca în monografiile *Lev Tolstoi* (Ed. Cartea rusă, 1947), *Tudor Vianu* (E.P.L. 1966), precedate de *Introducere în studiul eredității* (Fundațiile Regale, 1946), *Funcțiunile creatoare ale subconștientului* (Fundațiile Regale, 1938), ca și de niște *Études sur la littérature roumaine contemporaine* (Paris, 1937).

Numai spre a sugera amploarea fenomenului în epocă, determinat în bună măsură și de gustul (de dispoziția, de deprinderea, de timpul disponibil) pentru citit romane al publicului de acum mai bine de o jumătate de veac (ceea ce nu este deloc cazul publicului cititor de azi, din varii motive, cel dintâi fiind mass-media audio-video), uneori indiferent de valoarea lor, merită a fi amintiți OCTAV DESSILA (n. 1897 — m. ?), cu *București, orașul prăbușirilor*, *Zvetlana*, *Neastâmpăr* etc., MIHAIL DRUMEȘ (n. 1901 — m. ?) cu *Sfântul Părere*, *Invitația la vals, Scrisoarea de dragoste* și multe altele, reeditate, unele, și azi, după decembrie '89, de întreprinzători naivi care își închipuie că lumea a rămas aceeași ca în anii adolescenței lor. E vorba mai mult de acea maculatură pur comercială, digerată de inșii și insele lipsiți de cultură, de educație estetică, doritoare a-și petrece timpul cu „ficțiuni". De succes în rândul domnișoarelor trecute și a pensionarilor de prin provincie se bucura *Menuetul* (1933) și *Moartea fratelui meu* (1934) ale lui G. M. VLĂDESCU (1885-1939), melodramatice, cu acțiune complicată și cu tot felul de coincidențe surprinzătoare. Cam în aceeași categorie intrau SERGIU DAN (n. 1903 — m. ?) și ROMULUS DIANU (n. 1905 — m. ?), frecventatori, la un moment dat, ai cenaclului lovinescian, care scriau împreună o romanțată *Viață minunată a lui Anton Pann* (1929), interesantă doar ca intenție, continuând apoi și ei cu romane de senzație, mai ales întrucât îl privește pe primul dintre ei: *Arsenic* (1934), *Surorile Veniamin* (1935). Senzațională vrea să fie și *Scânteietoarea viață a Iuliei Hasdeu*, adresată desigur mai întâi vizitatorilor ciudatului cavou de la Bellu, operă a botoșăneanului C. MANOLACHE (1888-1942), general în rezervă, autor și al altor romane de același calibru: *Catrinel, Sfânta dreptate, Petru Cercel* etc. Mai substanțial, demn de cercetat, în sensul reminiscențelor sămănătoriste, cultivând sentimentul naturii și al seninătății vieții patriarhale, este tecuceanul Al. LASCAROV-MOLDOVANU (n. 1885 — m. ?), autor de schițe, nuvele și romane pe subiecte dintre cele mai diverse, foarte productiv și el: *Povestirile lui Spulber, Hotare și singurătăți, În grădina lui Naș Mușat, Domnul Președinte, Pe drumuri de țară, Cohortele morții, Un tăciune și-un cărbune, Biserica năruită, Mamina*, de anacronice fabule, *Romanul furnicii*, de și mai anacronice prelucrări ale *Vieților sfinților* etc. De mediile provinciale, cu succes în rândurile învățătorimii satelor, s-a ocupat B. JORDAN (1903-1962), în *Normaliștii* (1933), *Învățătorii, Satele* etc.

* * *

Un prozator de mare succes în deceniile al treilea și al patrulea a fost umoristul DAMIAN STĂNOIU (1893-1956)[1]. Originar din comuna Dobroțineț j. Olt, având la activ o viață aventuroasă, fost multă vreme călugăr la mânăstirea

---

[1] BIBL.: *Amintiri din mânăstire*, E.P.L., 1962.

Căldărușani, răspopit apoi, talentat, scriitorul exploatează tendința publicului nostru din totdeauna de a lua în derâdere viața monahală. Măsura lui Creangă și adâncimea lui Arghezi, odată cu marea lor artă, nu sunt de aflat, însă Damian Stănoiu are o incontestabilă vervă și un anume simț al limbii, dobândit din parcurgerea textelor religioase și din conviețuirea cu frații monahi, de unde succesul în caricatură, accesibil cititorului mediocru și amator de petrecere cam ieftină. În nuvelele din *Pocăința starețului* (1931), în romane ca *Necazurile părintelui Ghedeon* (1928), *Duhovnicul maicilor* (1929), *Alegere de stareță* (1933), *Ucenicii Sf. Antonie* (1935), *Eros în mânăstire* (1935), *O zi din viața unui mitropolit* (1935) și în multe altele (scriitorul a abordat și teme din viața laică, în: *Camere mobilate, Oameni cu sticleți, Căsătorie de probă, Pe străzile capitalei, O partidă de poker, Dâmbovița apă dulce*, mai puțin caracteristice) se observă traiul de toate zilele al fraților și surorilor întru Hristos. Satisfacția cititorului, repetăm, de rând, se produce din constatarea că avem de a face cu o lume ca oricare alta, plină de toate păcatele. Șarja e de rigoare la umorist, pândită însă adesea de lipsa de gust, dar trasarea caracterelor e făcută uneori cu mână destul de sigură. În *Alegerea de stareță*, de exemplu, monahiile Tomaida și Zenaida intră într-o competiție acerbă pentru ocuparea postului de șefă a mânăstirii, rămas vacant. Vanitatea omenească dintotdeauna, ambiția, perfidia, bârfele femeiești obișnuite, cearta ca la ușa cortului le aflăm cu surprindere acolo unde ne așteptăm mai puțin, perceptele vieții ascetice vorbind de smerenie, de cumpătare, de renunțare la deșertăciunile lumii, la măriri. Nu e respectată măcar ceremonia înmormântării fostei starețe, și din gura uneia dintre concurente se pot auzi fel de fel de vorbe la adresa adversarei, printre care și aceea referitoare la avorturi și copii lepădați, îngropați prin ungherele mănăstirii. Episcopul, un bătrân ramolit, cititor de cărți pornografice, semnează toate hârtiile căre-i cad sub mână, fără a le citi, astfel încât, la un moment dat, sunt numite în postul de stareță și Tomaida și Zenaida. În sfârșit, despre o a treia postulantă, tânăra maică Irina, se zice că ar fi fiica din flori a mitropolitului, făcută cu fosta

egumenă, problema spinoasă a alegerii de stareță ajungând în cele din urmă până în fața Senatului.

Părintele Ghedeon din *Necazurile părintelui Ghedeon* are păcatul lăcomiei și diavolul i se înfățișează în chipul unei farfurii cu macaroane. În cărțile sfinte însă stă scris:

> „Stăpânește-ți pântecele mai înainte de a te stăpâni el pe tine. Cela ce pre al său pântece și-l grijaște și totodată pre duhul curviei a-l birui voiește, asemenea este celui ce cu undelemn a stinge aprinderea. Ia seama că Dracu șade lângă stomac și face pre om să nu se sature [...] Iară dupre îndestulare se duce împuțitul și pre cel al curviei îl trimite.“

Ca toți umoriștii, asemeni lui Caragiale ori Gh. Brăescu, Damian Stănoiu este un mânuitor abil al dialogului. Iată cearta dintre Ghelasie și Ghervasie, din *Ucenicii Sf. Antonie:*

> „— Parcă nu erai așa de prost la vorbă, mă Ghervasie! Se vede că tulburelul ăla d-aseară... He, ridică-te în sus și spune-mi cât e ceasul, n-auzi?
> — Unsprezece...
> — Minți!
> — Scoal' și controlează.
> — Te-a părăsit îngerul smereniei... Vai de sufletul tău, Ghervasie!
> — Te-ai tâmpit de mâncare și de somn.
> — Asta să mi-o spui când îi dormi pe scaun, ca ucenicii sfântului Pahomie, nu acuma, când ai făcut bureți la gură, bârfitorule!
> — Achindineanule!
> — Clevetitorule!
> — Defăimătorule!
> — Vameșule!
> — Somnorosule!
> — Desfrânatule!

*
* *

De exact aceeași vârstă cu Damian Stănoiu, scriitor de cu totul altă factură însă, și mult mai puțin prolific, având comun cu autorul *Alegerii de stareță* doar locul de al doilea sau chiar al treilea plan pe care îl ocupă în istoria literară, H. BONCIU (pseud. lui Hieronim Haimovici, n. 19 mai 1893 la Iași — m. 27 apr. 1950 la București)[1] este și el un inconformist, amator de picanterii erotice, prozele lui frizând adesea pornografia, fie și cu riscul acuzației, în instanță judiciară, a unui proces de atentat la bunele moravuri. Mini-romanele sale, *Bagaj, Strania existență a unui om în patru labe* și *Pensiunea doamnei Pipersberg*, împreună cu alte trei mici povestiri, *Cartea despre carne, Cartea despre vin* și *Cartea despre suflet*, încap ușor într-un volumaș de format minuscul, însumând, cu prefață și alte note, nici 300 de pagini. G. Călinescu, urmat în aceasta de Ov. S. Crohmălniceanu (care detaliază demonstrația) i-au aflat influențe expresioniste, în timp ce Sașa Pană este gata să-l anexeze avangardismului. Expresionismul ne apare totuși asimilat mai mult la suprafață, fortuit, vizibil în multele scene porno și sexy, tratate cu violențe de limbaj, în citarea cutăror versuri din Franz Werfel, în chip de *motto* la *Pensiunea doamnei Pipersberg*, și în chiar originalul german (e drept, „acțiunea“ se petrece la Viena), în frenezia bahică a străbunului Noe, biblicul (la începutul *Cărții despre vin*) sau în finalul „romanului“ *Bagaj*, unde se exorcizează moartea prin incinerare a eroului narator, alter ego al autorului, odată cu „dublul“ său, micul demon pe care îl purtase toată viața în coșul pieptului:

---

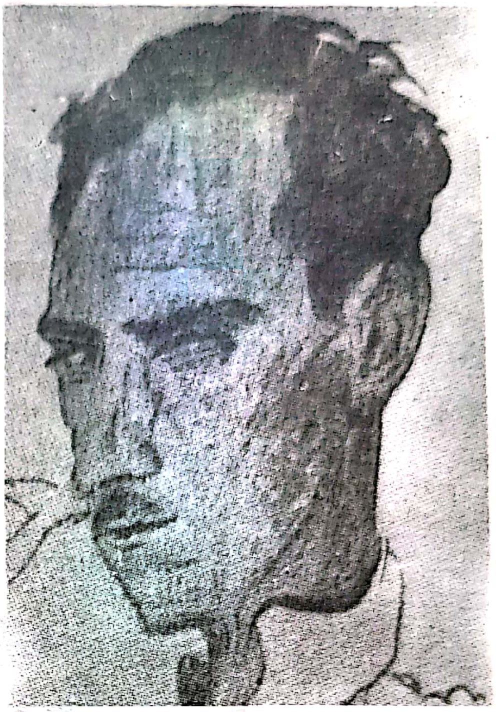
[1] BIBL.: *Pensiunea doamnei Pipersberg* (conține ambele romane și povestirile) ed. îngr., prefață și note de Mioara Aplozan, Ed. Dacia, Cluj, 1984; *Lada cu năluci*, Ed. Vremea, Buc., 1932; *Eu și Orientul*, ibid, f.a. *Poemele către Ead*, Buc., 1933; *Requiem*, Buc., 1945.

> „Mă vor împinge în cuptorul unde urmează să intru pe burtă, pentru că atunci când tendoanele se vor scurta din pricina căldurii, va trebui să mă ridic.
>
> Vreau ca trupul să mi se așeze încă o dată în patru labe și capul meu, fără sprijin, răsucit brusc în jurul gâtului la o sută optzeci de grade, să mi se oprească, cu ochii plesniți, pironiți spre bolta cuptorului“.

Tot așa, urmuzismul (de care totuși autorul nu este străin), întrebuințat în portretizarea câte unui personaj, este coborât din domeniul parodiei și absurdului, lăsându-se descifrat ca orice text obișnuit:

> „Omul cu capul de păstârnac îmi împlântă în creier ciocul de aramă, clătinându-și zarzavatul țestei și gesticulând cu hulubele mâinilor întinse în spațiul negru-cenușiu, fixat ca un hotar în jurul tristeții mele...“

Teribilist-avangardiste ne apar și numele personajelor. *Ramses Ferdinand Sinidis*, cu care naratorul-autor e făcut să se confunde, prezentându-i-se cu numele său real: „Permiteți să mă recomand: mă cheamă Bonciu“, jurnalul pe care îl primește fiind chiar textul cu confesiunile din „romanul“ *Pensiunea doamnei Pipersberg*. Ramses este soțul *Zittei Gloria Ferdinand Sinidis*, născută *Büffelschwein și de Flantzony*. Calificativele „expresionist“ sau „avangardist“ nu se potrivesc întru totul și ar fi să se sugereze prin ele valori literare exagerate unor scrieri mai degrabă modeste, oricum de al doilea plan. Autorul călătorise, îndată după 1918, când și debuta, cu... poezii, la *Scena* (va mai colabora la *Rampa, Viitorul, Adevărul literar și artistic*) în Germania, la Berlin, apoi și la Viena, unde cunoaște pe unii poeți ai vremii (Peter Hille, Alfons Petzold etc.), traducând și adaptând din mai însemnații Peter Altenberg și Anton Wildgans (*Poemele către Ead*, 1933, de exemplu). Poeziile lui H. Bonciu, cu influențe din



spre Arghezi (care îl aprecia), sunt foarte corecte și mai curând reci, precum acest sonet din *Lada cu năluci:* „Azi simt cum țintele nimicniciei / Pătrund încet sub țeastă, în adânc, / Și iar m-avânt pe gloaba poeziei, / Să zbor în hău, cu frâul la oblânc... // Prăpastia o văd la cotul stâng, / Și zid de foc în față și spre dreapta, / Dar zbor trufiș și bucuros, să frâng, / Temutul lanț ce mă-ncovoaie — Fapta! // Căci egoismul sănătos (cel care / La orice om înseamnă primul scop) / Mi-l irosește vântul la-ntâmplare, // Și vesel sunt în tragicul galop; / Nebun și geniu, supraomul tare, / Ce chiuie la fiecare hop.“ Prozatorul și poetul amator ținea o prăvălie cu perdele, pe strada Șelari, colț cu Lipscani și avea o vilă la Balcic; mai traducea din Rilke, din Baudelaire, din Richard Schaukal, Eric Mühsem, Ady Endre, Carl Spitteler, Richard Beer-Hoffmann. Către sfârșitul vieții, ar fi voit să urmeze exemplul Mariei Banuș, din *Ție-ți vorbesc, America*, dar n-a apucat s-o mai facă, din fericire.

*
* *

La mijloc venind influența unei mari prozatoare, Hortensia Papadat-Bengescu, în cenaclul *Sburătorul* (într-o măsură, și la *Viața românească* ieșeană) apar, în anii interbelici, un număr de scriitoare, cele mai multe dintre ele active și după cel de al doilea război, unele plătind tributul de rigoare către oficialitatea comunistă. Cea mai în vârstă, povestitoarea și nuvelista cu nume masculinizat, după exemplul lui George Sand, TICU ARCHIP (Sevasta Archip, n. 4 ian. 1891, la Târgoviște — m. 31 martie 1965 la București), fiica unui ofițer, profesoară de matematici la licee din capitală, frecventatoare a cenaclului lui E. Lovinescu, care o aprecia, debuta cu piesa *Inelul,* care i se juca la Național, în 1921, făcându-se apoi remarcată cu volumele *Colecționarul de pietre prețioase* (1926), *Aventura* (1929), *Patul fraților* (1949), în mod special cu *Soarele negru* — o „trilogie“, rămasă doar la două secțiuni: *Oameni* și *Zeul* (1946-1949). Criticii și istoricii literari i-au observat finețea analizelor psihologice (Lovinescu, G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu etc.), în dauna epicului de amploare, bine condus totuși, cu o bună cunoaștere a sufletului feminin, cu portrete grotesc-naturaliste-fantastice, culese din lumea rurală, cu erotismul notat la nivelul instinctual. După război, s-a manifestat prin numeroase, bune traduceri, din Tolstoi, Jules Verne, J. Conrad, Al. Dumas, Oscar Wilde, într-un timp când vechi condeie mai puteau fi folosite și de regimul comunist.

HENRIETTE YVONNE STAHL (n. 1900, la Saint Avold, Franța — m. 1986) București o intelectuală rasată, cum se spune, prietenă apropiată a lui Ion

Vinea, apoi soție a lui Petru Dumitriu, mai tânăr decât ea cu 24 de ani, se îndreaptă, surprinzător cumva — spre satisfacția și admirația lui G. Ibrăileanu, între alții — către temele țărănești, cu romanul *Voica* (1929), „obiectiv“, „realist“, plin de cruzimi, de bătăi și păruieli crâncene, la mijloc venind gelozia feminină, pe bună dreptate feroce, din moment ce bărbatul îi impunea soției creșterea unui copil al său din flori în propria-i casă, lucru obișnuit însă, altădată, în familiile marilor boieri. Notabile, ieșite dintr-o pană alertă sunt și nuvelele din volumul *Mătușa Matilda* (1931), dar și romanele *Marea bucurie* și *Fratele meu, omul,* apărute îndată după război, în 1946, respectiv 1965, scutite de urmele nefaste ale „metodei“ realismului socialist (ne referim în special la cel de al doilea). Se pune întrebarea dacă acest „nonconformism“ față de regim nu a fost cumva ocrotit și de Petru Dumitriu, scriitor cu mare trecere (până să fugă în Occident) la conducătorii comuniști, apoi mult blamat, respins cu desăvârșire, până după evenimentele din decembrie 1989. S-a spus (și ea însăși a afirmat aceasta, în presa timpului; resentiment tipic al femeii părăsite de soțul mult mai tânăr? presiuni exercitate asupră-i din partea autorităților?) că Henriette-Yvonne Stahl l-ar fi „ajutat“ pe Petru Dumitru la redactarea unor bune părți din *Cronica de familie,* opera lui principală, azi retipărită cu multă solicitudine, cu tot cu *micile* ei „intermezzo“-uri proletcultiste. Nu este de crezut, cu atât mai mult cu cât scriitoarea a revenit asupra declarațiilor ei. (Vezi și cap. *Petru Dumitriu* în vol. 5 al acestei expuneri.)

Cum ne dăm seama din *Memoriile* lui E. Lovinescu, ca și din *Agendele* apărute postum ale criticului, ori din amintirile ANIȘOAREI ODEANU (n. 29 mai 1927, la Pădureni-Timiș) — autoare, în stil Ionel Teodoreanu, a romanelor *Într-un cămin de domnișoare* (1934), *Călător în noaptea de ajun* (1936) și a versurilor pentru copii din *Fata lui Codru-împărat* (1937), în *Universul literar,* „divele“ — cum se întâmplă în aceste medii, pe jumătate boeme, pe jumătate mondene — cenaclului Sburătorul par a fi fost SANDA MOVILĂ (pseudonimul Mariei Ionescu, 1900-1970, devenită soția lui Felix Aderca) și CELLA SERGHI (n. 4 nov. 1907, la Constanța — m. 1992 la București). Cea dintâi era apreciată superlativ de către conducătorul cenaclului, pentru versurile din *Crinii roșii* (1925) și *Călătorii* (1948), impresioniste-neosimboliste, dar mai ales cu romanul *Desfigurații...* (1935) — găsit nul de G. Călinescu însă. A scris și la „comandă socială“, în regimul comunist, romanele *Pe văile Argeșului* (1950), *O vară la Șipotul Fântânilor* (1957), *Ultima Tauber* (1956), *Primăvara pe Târnave* (1960) etc.

Cella Serghi se bucura de admirația — mai mult subiectivă! — marilor Camil Petrescu și Mihail Sebastian, cu *Pânza de paianjen* (1938), un roman de confesiuni erotice acute, rezultate dintr-o experiență personală directă, se zicea.

Oricum cartea este cu totul notabilă. S-a acomodat și după așa zisa „eliberare“, revizuind și adăogând *Cartea Mirunei* (1967) — cu interesante elemente de psihologie feminină și aici. După ce publicase prea oportunistele *Cântecul uzinei* (1950), *S-a dumirit Moș Ilie* (1951) — „dumirirea“ constând în... revelația minunii colectivizării — *Cantemiriștii* (1954), *Fetele lui Barotă* (1958) etc.

În aceeași descendență din familia Hortensiei Papadat-Bengescu, cu atenție specială acordată psihologiei feminine, se situa și IOANA POSTELNICU (n. 18 martie 1910, la Poiana Sibiului) cu *Bogdana* (1939), un bun roman de epocă, compromițându-se apoi și ea, după instaurarea cerințelor *realismului socialist,* cu literatura proastă destinată copiilor și tineretului, în *Orașul minunilor, Șerifii, Adolescenții* etc., apărute între 1957-1962, în plin proletcultism. Pe urmă prozatoarea sibiană virează spre vestitul „protocronism“, cumva, crezându-se îndreptățită a aborda un subiect istorico-etnografic, compunând amplul tablou transhumantic din *Plecarea vlașinilor* (1965) și din *Întoarcerea vlașinilor* (1966). „Velșii“, „vlașinii“, „volșii“ etc. — derivate din „volohi“-„valahi“ — sunt „voioși“, „blajini“, până la un punct, dar și amarnici români, ciobani pendulând anotimpic, cu turmele lor, din munții Cibinului spre bălțile Dunării, și invers, prilej de inventare a felurite aventuri trepidante care l-au făcut pe criticul Cornel Regman să-i caracterizeze opera cu sintagmă absolut memorabilă: „roman de bâtă și cojoacă“.

Încă mai tipic este cazul LUCIEI DEMETRIUS (1910-1992), fiica prozatorului Vasile Demetrius de la vechea *Viață românească,* și ea o răsfățată, ca și Sanda Movilă, a criticului de la Sburătorul, cum se vede din *Memorii III*, când vine vorba de romanul de debut, *Tinerețe* (1936): „Un țipet — iată cuvântul strict și iată ce vreau să înțeleg, când îi aplic atributul pretențios de *geniu*; țipetul scurt, sfâșiitor, pătrunzător, al unei sensibilități extraordinare, de ordin exclusiv sentimental...“ etc. De un succes asemănător s-au bucurat și romanul *Marea fugă* (1938), ca și nuvelele din *Album de familie* și *Destine* (1945, respectiv 1939). Murind prea devreme, marele critic n-a mai apucat să asiste la trecerea cu arme și bagaje a scriitoarei protejată de el în tabăra celor mai înverșunați adversari a ceea ce apărase timp de o viață, autonomia esteticului, la comuniști, scriind piese de teatru absolut mizere, schematice și dogmatice la culme: *Cumpăna* (1949), *Vadul nou* (1952), *Oameni de azi* (1952), *Trei generații* (1956), *Arborele genealogic* (1957) etc. Cu toate că era o femeie deosebit de instruită, cu studii de litere-filosofie și artă dramatică, urmate la București și la Paris, profesoară la Conservator și regizoare de prestanță la vremea ei.

* * *

Frecventator rar, monden și snob, în chip anume, făcând uneori gesturi senioriale de Mecena, de exemplu „cumpărând“ cu o sumă onorabilă manuscrisul schiței *Calul,* citită de Marin Preda, la începuturile lui, în cenaclul lui E. Lovinescu, DINU NICODIN (pseudonimul lui Dinu C. Ioanid: 1886-1948), desființat de G. Călinescu în *Istorie...*, este reabilitat de Ov. S. Crohmălniceanu (în *Literatura română între cele două războaie*) ca prozator „artist“, în linia lui Mateiu Caragiale și Emanoil Bucuța, „cultivând o frazare savant regizată cu conciziuni eliptice și căderi de ritmicitate căutată, cu patinări arhaice ale lexicului...“, *Lupii* („roman“, 1934) fiind o carte care atrăsese atenția asupra lui, la un moment dat. Între altele, scrie și *Revoluția* (alt „roman“, 1934) — cu referire la evenimentele din 1789, cu multe divagații eseistice, cum eseu este și *Pravoslavnica ocrotire* (1940). Îl surprindem scriind și... poemul fantastic *Aghan*, dedicat lui E. Lovinescu, cu întâmplări din vremea războaielor ruso-turce, personajul principal un viteaz pașă, retrăgându-se, după ce-și pierduse o mână într-o luptă, pe undeva pe lângă Bârlad, la moșia Zorleni, având cumpărate și alte proprietăți, prin părțile Tecuciului, la Hanu - lu’ Konaki,la Podu’ lui Osman, la Epureni și Miclești. Un „zapciu“, care-i sedusese femeia, o anume Zulima, este ucis de „mâna vrăjită“ pe care eroul o păstrase, decupată din umăr, într-un borcan cu spirt. S-ar putea deci recunoaște aici adaptări de „negre“ mituri occidentale, cum ar fi acela al puterii miraculoase a unei mâini de... spânzurat (ceea ce nu era cazul de astă dată), ca în *La main enchantée* de Gérard de Nerval. Cărțile, puține la număr, în tiraje confidențiale și de lux, și le ilustra însuși, împodobindu-le cu numeroase *motto-uri* culese din autori englezi, francezi, germani sau latini. Pe coperta de la *Lupii* aflăm și armoariile de familie ale autorului, foarte probabil descendent și el din fanarioți și având, asemeni lui Mateiu Caragiale, manii nobiliare: deasupra scutului împărțit în patru câmpuri, pălărie verde, vânătorească, cu pană; în prima secțiune figurează un fel de... lacăt pe fond argintiu; în a doua coarne de cerb pe fond verde; în a treia o balanță înclinată pe fond albastru; în a patra un tors de femeie pe fond roșu. În *Memorii III*, sub titlul *Un anglo-saxon autohton*, E. Lovinescu îi face portretul, „un Des Esseintes bucureștean, un om de societate aservit pasiunii de a părea american“. La Capșa, când să-și plătească un cockteil, se făcea a nu avea în buzunar decât dolari: „*John* — se adresa chelnerului — *I have not lei, No!*“ , făcând apoi sforțări să vorbească românește ca un yankeu: „*Kelner, schimbeșten dolari?*“. „Romanul“ *Lupii* nu este altceva decât o înșiruire de fragmente de memorial de călătorie în munții Maramureșului și în regiunea Dornelor, cu reportaje de vânătoare și pescuit de păstrăvi. Notația este scrupulos fonetică, sincopată, iute, reținând vorbirea localnicilor, cu arhaisme și regionalisme inedite, maghiarisme și germanisme provinciale stâlcite, fără pic de sadovenism, cu înclinare spre durități stilistice, dar cu îngăduință față de această lume vorbind amestecat, pitoresc totuși.

* * *

Mulți dintre scriitorii interbelici, cu precumpănire prozatori, de mică importanță (priviți din perspectiva contextului de față), mai tineri decât cei amintiți până acum, se vor angaja, eșuând de fiecare dată, după 1948, pe drumul „realismului socialist“, cu toate semnele bune de acum. Așa, de exemplu, foarte productivul MIHAIL ȘERBAN (1910-1994), cu interesantele totuși romane *Grădina lui Dumnezeu* (1940), *Romanul adolescenților* (1941), *Sanda* (1941), *Casa amintirilor* (1942), *Cântecul uitat* (1943), *Fete bătrâne* (1946), cu nuvelele din *Munte de argint* (1938), *Câinii* (1939) etc., scrie pentru comunism cele 2 volume din 1949, intitulate *Pâinea inimii*, urmate de *Pământ și oameni* (1957), în aceeași manieră aservită. IERONIM ȘERBU (1911-1972) se ploconea realismului socialist, scriind *Oamenii visează pâine* (1945), *Vițelul de aur* (1949), *Erupția* (1951), *Rădăcinile bucuriei* (1954), povestirile din *Izgonirea din rai* (1956) etc., după ce publicase mai promițătoarele *Dincolo de tristețe* (nuvelele cu care debutase în 1940).

CÂȚIVA DRAMATURGI

Fapt curios oarecum, în epoca dintre cele două războaie, epocă de mare înflorire a poeziei și a prozei cu certe, chiar izbitoare progrese față de perioada anterioară, atât de strălucită și ea, dramaturgia nu a dat — cu excepția, poate, a lui Camil Petrescu, nerecunoscut ca atare în vremea lui — opere de valoarea celor ale lui I.L. Caragiale.

Judecând însă după cantitatea producțiilor și după multele „companii“ de teatru care au funcționat în acești ani, „foamea de spectacol“ trebuie să fi fost mare în rândurile unui anumit public, de nivel mijlociu mai cu seamă, îndeajuns de amestecat și cam „frivol“.

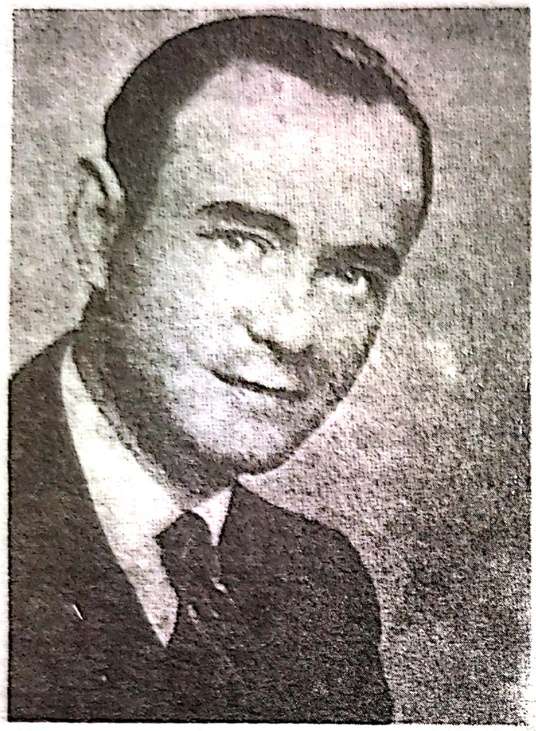
TUDOR MUȘATESCU[1]

O dovadă în acest sens ar putea fi succesul și marea popularitate de care s-a bucurat Tudor Mușatescu, unul dintre cei mai prolifici, și tot atât de inegal, scriitori de teatru din câți am avut, foarte jucat, tradus și reprezentat nu de puține ori chiar peste hotare. Din întinsa producție rezistă eroziunii timpului comediile *Titanic-Vals* și... *Escu*.

---

[1] TUDOR MUȘATESCU (6 martie 1903— 23 nov. 1971) s-a născut la Câmpulung-Muscel, ca fiul unui avocat și profesor. După cursurile școlii primare, urmate în orașul natal, își face liceul, început la Iași, în anii refugiului din timpul primului război, și sfârșit la Sf. Sava, în București. Se înscria, în 1919, la Facultatea de drept, dar urma literele și filozofia, cu specializare în limbile latină și franceză. A profesat foarte puțin timp, absorbit de gazetărie (colabora la *Săptămâna muncii intelectuale*, revista lui Camil Petrescu, *Adevărul literar și artistic*, *Cetatea literară* etc.) și literatură. În afară de teatru, a mai scris versuri, în ton umoristic-duios (*Vitrinile toamnei*, 1925), romanul *Mica publicitate* (1936), schițele vesele din volumul *Nudul lui Gogu* (1945), ca și din episoadele grupate sub titlul de *Doresc ca micile mele rândulețe* (1945), *Ale vieții valuri*, *Teatru la domiciliu* etc. În teatru debutează de timpuriu, cu piesa *Focurile de pe comori*, scrisă în franceză și reprezentată la Paris în 1923. Dintr-o primă perioadă a producției comediografului sunt de amintit *Panțarola* (reprezentată în 1928, la Teatrul Mic), urmată de

Construcția intrigii și a caracterelor, mai ales în prima piesă, sunt ingenioase și utilizează tehnicile cunoscute ale comediei franceze de după Eugène Labiche. Este urmată apoi, cu inteligență, tradiția Alecsandri-Caragiale, în sensul exploatării efectelor comice pe seama „luptelor electorale“ și a tuturor „mofturilor“ legate de arivismul politic. Elementul mai nou — caracteristică a câtorva scriitori din epocă — ar consta în simpatia arătată pentru omul cinstit și de bun-simț. Un asemenea ins este Spirache Necșulescu, funcționar modest la o prefectură de provincie, mulțumit cu slujba, fericit dacă putea să-și bea cafeaua și să citească jurnalul preferat în „liniștea dulce“ a după-amiezelor, în mijlocul gospodăriei și a familiei lui numeroase. Cumpărarea unei pălării devine pentru dânsul un eveniment, și eroul suportă cu stoicism sâcâielile tuturor, inclusiv ale soacrei, referitoare la prețul dat, ori la gestul de a alege un atare articol de vestimentație. Scena e făcută în vederea schițării comportamentului personajelor pe parcursul acțiunii ce trebuia să fie trepidantă. O moștenire picată ca din senin, prin dispariția unui frate bogat, cu ocazia naufragiului de pe „Titanic“, pune pe toți ai casei în mare fierbere. Soția Dacia, soacra Chiriachița, fiica Sarmisegetuza-Miza și cei doi băieți, cu nume tot atât de caragialești, Traian și Decebal vor numaidecât trai pe picior mare, palat în București, cai de



---

marile succese *Sosesc deseară* (1932), *Titanic-Vals* (1922), *...Escu* (1933). Peste doi ani, în 1935, dădea bulevardierele *Licuricii*, *Domnișoara Butterfly*, *Profesorul de franceză*, *Amoru-i un copil pribeag*, *Al optulea păcat*, *Domnul cu camelii*, *A murit Bubi* etc. Peste acest nivel se ridică o tragicomedie, *Geamandura* (1933), *Coana Chirița* (1935), prelucrare după Vasile Alecsandri, și *Visul unei nopți de iarnă* (1937), aceasta din urmă cinematografiată în 1946. Abia menționabile ar mai fi colaborările cu Sică Alexandrescu din *Blockhaus*, *Sinaia la domiciliu*, *La iarbă verde*, *Teoria cocoșului*, *Călugărul din vechiul schit*, *Dumnezeu să-l ierte*, *Miss România*, *Birlic* etc. și altele în colaborare cu V. Timuș, *Primăvara bat-o vina*, *Dragoste cu cântec*, *Așa începe dragostea* ș.a. Merituoasă rămâne intenția de a compune comedii într-un act pentru echipe de amatori: *Sfântul Gogu*, *Banii lui Cilibidache*, *Târâie brâu*, ca și traducerile-adaptări: *O crimă celebră* (după D'Ennery și Cormon), *Măgarul de aur* (de G. Cataldi), *Îmi pare rău de mine* (de Mouezy-Eon), *Țușca* (de Armont și Gérbidon), *Ionescu G. Maria* (după Fodor László), *Mizerabilii* (după V. Hugo). Tudor Mușatescu a fost și un om de teatru în înțelesul propriu al cuvântului: critic dramatic, regizor, director de companii etc.

BIBL.: *Ale vieții valuri*, Schițe, Ed. Tineretului, 1969; *Scrieri*, vol. I-IV, Ed. Minerva, 1970; *Fiecare cu părerea lui*, Ed. Eminescu, 1970.

curse, automobil și celelalte. Mijlocul nimerit era de a investi sumele necesare pentru alegerea lui Spirache ca deputat. Lucrul se întâmplă cu toată împotrivirea acestuia, scena de vârf a comediei constituind-o tocmai micul discurs al candidatului în care Spiridon Necșulescu refuza categoric deputăția, efectul asupra alegătorilor fiind exact contrariul. Tot ceea ce reușește să mai întreprindă Spirache, altfel un om deosebit de lucid, este a pune la punct unele afaceri de familie. Miza, zisă și „prințesa“, tocmai păcătuise cu un ofițer din garnizoana locală, Stamatescu, „căpitan din cavalerie“, și copilul rezultat fusese trecut în seama bunei Gena, fiica dintr-o altă căsătorie a eroului și singura lui aliată între atâtea capete înfierbântate de măriri. De mare efect scenic sunt diferitele feste pe care Spirache le joacă familiei, producând, prin avocatul Procopiu, fel de fel de testamente ale defunctului frate, și reușind până la urmă să aducă la sentimente paterne mai bune pe ofițerul fugitiv, având apoi grijă ca Gena să fie fericită alături de iubitul ei Dinu, funcționar la poșta locală.

Urmând intenției lui Caragiale din proiectul *Titircă Sotirescu & Comp.* în cea de a doua comedie, *...Escu,* autorul reia o parte din personaje și le prezintă la o altă treaptă a aceluiași arivism social și politic. Sarmisegetuza a ajuns generăleasă, Traian e numai un decavat al jocului de curse cu cai, trăind din expediente și din mici cadouri în bani din partea fratelui mai mic. Acesta din urmă, Decebal Sp. Necșulescu, fostul amator de biciclete și automobile, a făcut, pe urmele tatălui, mare carieră politică. S-a căsătorit cu fiica unui „aristocrat“, Amélie Langada, și e tocmai pe punctul de a fi ales deputat și făcut ministru. A trecut pe la liberali și pe la conservatori, dar acum face figură de socialist. Noul Cațavencu e foarte mândru de calitatea lui de demagog, convertind întru aceasta până și pe socrul Langada, care are o discuție revelatoare în acest sens cu generalul Stamatescu:

> „*Generalul:* Te văzuși și demagog...
>
> *Langada: (strângându-și amintirile cu greu):* Ei bine, noi ăștia, demogogii, cum ne numiți dumneavoastră, canapelele de cafenea și gangurile de club, nu suntem altceva decât gurile prin care proletarii... proletariatul... își țipă durerea înăbușită...
>
> *Generalul:* Fugi, nene, de-acolo! Proletariatul își țipă durerea de când e lumea...
>
> *Langada:* Ce mă privește? Eu azi am aflat...
>
> *Generalul:* Și imediat ți-ai pus gura la dispoziție... Bravo, cucoane Iorgule, și la mai mare... Să te văd haut-parleur...“

Încurcăturile, altfel spus loviturile de teatru, nu lipsesc nici aici. Hazul e că Decebal Sp. Necșulescu e bătut măr chiar de ciomăgașii plătiți de el, din pricina unei confuzii de persoane, provocată de fratele Traian care-i tratase cu câteva coniace. Îngrijit de medic și înconjurat de familie, demagogul clamează totuși: „Dragii mei... Am stropit cu sânge cea mai frumoasă zi din viața mea...“ Meșteșugul lui Tudor Mușatescu stă mai ales în construirea replicilor cu poantă. Iată un fragment din scena întâi actul al doilea, unde sunt văzuți la lucru subalternii lui Decebal, ducând muncă de lămurire cu alegătorii, prin prestare de jurământ sub semnătură, obținută cu clasicul procedeu al jumătății de bancnotă:

„*Platon:* Știi carte?

Al doilea alegător: Știu. Dar de atâta timp de când am ieșit din școală — să fie al dracu — am uitat de tot. Mai știu numai să mă iscălesc cu deștiu...

Platon: Bine și-așa... Ai să semnezi întâi foaia de jurământ pe care ți-o citesc eu și pe urmă primești banii... *(la foaia și citește:)* «Subsemnatul... Căldărușe Vasile *(scrie numele pe spațiul gol)* jur că am votat lista numărul 1 având în frunte pe domnul Decebal Sp. Necșulescu, nesilit de nimeni și convins că-mi fac numai datoria către țară. Așa să-mi ajute Dumnezeu». Juri?

Al doilea alegător (cu ochii la teancul de jumătăți de cinci sute): Jur!

Platon (dându-i foaia de jurământ): Semnează și pune data...

Mitzi: Pune degetul aici. *(Alegătorul se conformă).*

Platon (luând foaia): Bun!... Unde e jumătatea dumitale?

Al doilea alegător: Păi dumneaei a rămas acasă cu copiii...

Platon: Nu... nu... Banii... banii... jumătatea de la cinci sute de lei...

Al doilea alegător: 'Ceam că mă-ntrebați de jumătatea de acasă, care m-am vândut toată viața pentru ea...

Platon (lui Mitzi): Numărul 1781... seria 0415.

Mitzi (același joc de mai înainte, caută jumătatea mormăind numărul, apoi lipește biletul de bancă și i-l dă): Poftim...

Al doilea alegător: Sărut mâna (compliment lui Mitzi) și să trăiți... Și când mai aveți nevoie, sunt la orden. Bani să fie, că voturile, să fie al dracu, ie pe toate cărările... *(Iese).* “

Umoristul e prezent în nu importă ce context. De pildă chiar în pagina care indică *persoanele* la piesa *Sosesc deseară:* „*Olimpiu,* un om de șaizeci de ani, cu ticuri și cu redingotă. Vorbește larg cu gesturi încete, de orator cinematografic în ralanti“; „*Anișoara,* nepoata lui Olimpiu, tot din partea nevestei. O provincială cuminte, cu inima corectă ca un as de cupă și dulce ca o bucățică de candel roz. Firește are numai douăzeci de ani“ etc. În *Profesorul de franceză* acțiunea urmează a se petrece „la Galați, sau în orice alt oraș de provincie, cu Dunărea la scară“. Dora, un personaj din această piesă, fată de învățător din județ, urmează liceul „ca să nu stea la țară cu părinții și să poată pleca la studii în București [...] unde, după cum se știe, tot ce zboară s-a mâncat, se mănâncă și se va mai mânca...“ Umor popular, de calitate în același timp, aflăm și în „maximele“ lui Mușatescu. (O lungă serie, sub titlul de *10,* a apărut în *Contemporanul,* săptămânal, până la ultima zi de viață a scriitorului): *Din notițele unui calendar:* „Omul moare cu zile și calendarul cu file“; *Din jurnalul unei pălării:* „Sarcina pălăriei este să acopere numai capul, nu și ceea ce se află în el“; *Din însemnările unui crap:* „Mai bine să taci pește, decât s-ajungi cu jalba în proțap“; *Dicționar umoristic al limbii române:* „Afecțiune — Dragoste care și-a aranjat drepturile la pensie“, „Balans — Compromis între stai și du-te“, „Boccaccio — Crucea de Piatră a literaturii“, „Cancan — Baciul intrigii“, „Dans — La micul profit“, „Evidențiat — Călare pe grafic“, „Fustă (învechit) — Poale lungi și minte scurtă — (contemporan) — Poale scurte, minte ioc“ etc., etc.

VICTOR ION POPA[1]

Un mare animator al teatrului în epoca dintre cele două războaie a fost Victor Ion Popa, afirmat înaintea lui Tudor Mușatescu, făcând școală în deceniile al treilea și al patrulea, printre actorii mai tineri, ca profesor la Conservator și regizor. Principalele sale lucrări, *Ciuta, Mușcata din fereastră, Take, Ianke și Kadâr,* dezvăluie un nonconformist și un sentimental, un liric în instanță ultimă. Piesele sunt perfect reprezentabile și calitatea lor de bune spectacole e dată mai cu seamă de acel aer specific de bonomie și sfătoșenie moldovenească, moale, care absoarbe duioșia în umor abia perceptibil.

În *Ciuta,* puțin cam melodramatică, Victor Ion Popa se dovedește un fin analist al sufletului feminin la momentul adolescenței intransigente, romantice. Carmen Anta, eroina principală, este un temperament voluntar, ardent în același timp, și înfruntă cu mare curaj planurile mătușii sale, o femeie imorală, de a o căsători cu un om bogat, bătrân și urât. Când fata află că averea lăsată de tatăl ei defunct fusese cheltuită, pretendentul nedorit la mâna ei exercitând astfel un adevărat șantaj prin manevrarea unor polițe, și când mai descoperă „nevolnicia“, lipsa de curaj de a înfrunta viața, din partea lui Octav, tânărul pe care îl iubea și la care fugise, se sinucide. Cuvintele doctorului Micu, un fel de rezoneur al piesei, capătă valoare de simbol. Ciuta e o sălbăticiune însetată de puritate și libertate pe care dacă nu le obține preferă moartea:

„...Primejdie multă între atâția ticăloși... Și Carmen e ca ciuta, Octav. Singuratecă, mai tot anul îi place să stea sus... sus... unde nu-i noroi... deasupra norilor... lângă soare. Și numai de

---

[1] VICTOR ION POPA (1895—1946) s-a născut la Bârlad și a copilărit într-un sat din apropiere, unde tatăl său funcționa ca învățător. După liceul urmat la Iași, face Conservatorul și debutează ca publicist și dramaturg. Participă la campania din 1916—1918 și sub această impresie scrie piesa patriotică *Răspântia cea mare.* După război, se face cunoscut prin piesele *Ciuta* (1921), *Acord familiar* (1926), *Mușcata din fereastră* (1928), *Take, Ianke și Cadâr* (1933) și alte câteva mai neînsemnate: *Vâltoarea, Vinerea patimilor, Răzbunarea sufletului, Veverița, Shakespeare în infern.* A scris și piese pentru teatru sătesc: *Cuiul lui Pepelea, Plata birului, Încercarea, Mironosițele* etc.; pentru copii: *Păpușa cu piciorul rupt, Pufușor* și *Mustăcioara* etc. A fost profesor la Conservator, foarte apreciat de elevii săi, regizor, decorator, publicist și romancier. În această din urmă calitate se remarcă prin *Velerim și Veler Doamne,* apărut în 1933, urmat de *Sfârlează cu fofează* (1936) și *Maistorașul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu* (1939).

BIBL.: *Teatru,* Ediție îngrijită de Ștefan Cristea, cu o prefață de Sanda Radian, E.S.P.L.A., 1958. Ștefan Cristea, Victor Ion Popa, *Viața și opera,* Ed. Minerva, 1973.

> la depărtare, vânătorul iscusit o mai poate atinge cu glonțul... Pădurea n-are fiară sălbatică s-o poată încolți. Și ascultă, Octav... De o alungă o fiară, ciuta fuge și se suie până în cel din urmă stei de stâncă... Iar dacă fiara mai poate să se urce la dânsa... De acolo ciuta, când s-a stins și cea din urmă licărire de nădejde, ciuta închide ochii, îngenunche ca de rugăciune... Și se prăbușește în prăpastie... strivindu-se de stânci... Ia seama, Octav... Ia seama... că nu se știe ce fiară ajunge până sus.“

Cu totul neînsemnat, banal chiar, conflictul din *Mușcata din fereastră* aduce pe scenă tabieturile moldovenești ale personajelor lui Gârleanu din *Bătrânii*, trecute acum la nivelul preoților și învățătorilor de prin sate. Conu Grigore, învățătorul, și părintele Ilie joacă interminabil tabinet, pe cerdac, în timp ce coana Sofica, nevasta celui dintâi, prepară cafele și plăcinte poale-n brâu. Cu douăzeci de ani în urmă, între dânșii avusese loc o mică dramă amoroasă — părintele Ilie iubise pe coana Sofica fugită cu învățătorul — stinsă acum și nu totuși, pentru că ea urmează a se repeta la noua generație: Olguța, fata celor doi, iubește pe Radu Cociaș, care o cere în căsătorie. Tatăl ar vrea s-o mărite cu Ionică, băiatul cârciumarului, în timp ce coana Sofica, urmând unei înclinații din tinerețe, ar vrea s-o dea după feciorul secretarului de la Federală. Atins în iubirea lui sinceră pentru Olguța, Ionică dispare din sat, nu înainte de a repeta gestul părintelui Ilie, aducând ca dar iubitei o mușcată, pusă alături de cea veche, la fereastră. Însă popa, simțind că e bine ca lucrurile să se petreacă și de astă dată ca mai înainte, susține candidatura lui Radu, agreat și de Georgică, fratele logodnicei. Farmecul piesei rezidă în violentele și tot tot atât de blândele certuri (la mijloc fiind vorba de un fel de teatru în teatru), dintre bătrâni. E de închipuit că spectacolul nu se poate susține decât cu niște actori moldoveni până în măduva oaselor. Concluzia finală, moldovenească neapărat, este aceea că „nu se schimbă nimic pe lume și toate se întorc, iaca așa, ca într-un cerc fără capăt...“

Capodopera lui Victor Ion Popa este *Take, Ianke și Cadâr*. E vorba de trei negustori, de trei naționalități diferite, foarte buni prieteni, care-și au micile lor prăvălii, lipite una de alta, într-un târg moldovenesc de altădată, bunăoară Bârladul. Take și Ianke — amândoi văduvi și având unul un băiat și celălalt o fată — se ceartă și se împung tot timpul, mai mult ca să se afle în treabă, să acopere, în fond, o mare sentimentalitate moldovenească și o filozofie a vieții. Cadâr, turcul, mai mult tace, rumegând în sine marea tristețe de a fi păcătuit împotriva lui Allah, necăsătorindu-se și neavând copii, pricina fiind, se poate bănui, o pasiune înăbușită în tinerețe. Ana și Ionel s-au cunoscut însă de mici copii, învață acum la școlile înalte de la București, se iubesc și au hotărât să se căsătorească, nepotrivirea religioasă fiind ușor de trecut vederea din partea lor. Nu însă din partea bătrânilor Ianke și Take, care, când află vestea, intră într-o adevărată panică, prejudecata multiseculară amenințând să învingă bunul simț și marea lor prietenie. Conflictul nu capătă nicidecum turnura tragică din drama *Manasse* a lui Ronetti Roman. Comedia sentimentală, ca s-o numim așa, urmează cursul ei firesc, și Cadâr va fi acela care, luând cu hotărâre partea tinerilor, împacă în sfârșit pe bătrâni. Sensul piesei este acela al înfrățirii și bunei conviețuiri a oamenilor simpli și cinstiți, indiferent de naționalitate sau religie. Valoarea e de găsit însă în conturarea caracterelor, mai cu seamă a figurii lui Ianke, magistral realizat prin acel farmec al limbajului moldovenesc manevrat cu repeziciune de ovreii limbuți și „filozofi“, punctat cu atât de tipicele întorsături frazeologice de felul: „Ce te privește pe tine?“, „Și dacă ai să te spânzuri, crezi că eu pierd ceva?“, „Așa să am eu bine dacă pot mai jos de o sută pat'zeci“, “Ce vorbești? Așa o surpriză... așa o surpriză... Ei, asta zău că se poate să-i zici o surpriză...“, Așa să aibă el bine cât am să plâng eu“ etc. O intonare rea, tendențioasă în direcția vorbirii stricate a alogenului, nu este de loc indicată în acest caz. Ianke se exprimă moldovenește mai bine decât în oricare altă limbă, de unde extraordinara volubilitate a personajului și umorul de bună calitate scontat de dramaturg. Iată căinarea tragicomică a lui Ianke, sincer îndurerat de suferința Anei:

> „*Ianke:* Dar ce? Mi s-a părut că aud pe cineva plângând... Cine plânge?
>
> *Ionel:* Se vede că Ana.
>
> *Ianke:* Și mă rog de ce plânge? De ce trebuie să plângă? Fata asta parcă-i maică-sa! Așa o nenorocire pe capul meu... Take! Take!
>
> *Take (vine):* Ce-i, mă?
>
> *Ianke:* Du-te, mă rog ție, și vezi ce-i cu fetița mea; eu nu pot să mă duc... mă nenorocește, du-te și spune-i să nu mai plângă. Mă rog, ce poftește? Să pornesc și eu? Apoi să ferească Dumnezeu să pornesc și eu, că pe urmă nici dracul nu mă mai oprește și gata! O botez pe ea, mă botez și pe mine, o botez și pe maică-sa din groapă și pe urmă mă dezbrac și mă duc la tren. *(Take iese)* Și ce nenorocire pe capul meu să am numai fete. Nevastă-mea s-a aranjat bine, ce-i pasă? Mi-a trântit două fete și a murit! Foarte comod! Dar eu ce să fac? Nu pot!, nu pot! Zău nu pot... Dacă s-ar putea, aș lăsa-o eu să plângă? Mă Ionel, de ce sunteți voi așa niște oameni și nu pricepeți cum îi politica în lume? Ce vreți? Adică îți închipui tu că așa o inimă de câine am eu, să zic nu dacă se putea să zic da?... Și crezi că vreau să-mi nenorocesc copila? Așa crezi tu?... Și nu vreau eu s-o văd fericită. Dar de ce dracu crezi tu că vând eu săpun prost la dobitoci și nu mă îndur să fumez mai mult de o țigară pe zi? Ca să am pentru ea... Și poftim, acum plânge! Și pe tine nu te iubesc? Poți să spui tu că nu te iubesc? Nu ți-aș da eu ție fata, dacă s-ar putea? Cum să nu ți-o dau, că te cunosc de când erai mititel, și-ai făcut de toate pe mâinile mele! Cum să nu ți-o dau... Dar nu pot, dacă nu pot. Dacă nu mă lasă alții să pot, ce sunt eu de vină? Așa treabă să fie afurisită! *(Izbucnind)* Cine dracu m-a făcut ovrei!“

Prin nu se știe ce mister și în chipul cel mai neașteptat, Victor Ion Popa romancierul nu seamănă aproape deloc cu povestitorii moldoveni. Subiectul din *Velerim și Veler Doamne* e țărănesc, dar tratarea lui rămâne pur polițistă, epic gol de orice *poezie*. Manlache Pleșa, ieșit de la ocnă după ispășirea pedepsei în urma unui asasinat din gelozie, crede că trebuie să se ascundă de autoritățile polițienești, în care nu are nici un fel de încredere. Spre a înlătura bănuielile care planau asupră-i, se ascunde la cantonierul moș Petrache și cu concursul acestuia face cercetări detectivistice pe cont propriu, spre a descoperi un alt criminal. Acțiunea este mereu trepidantă și ea ar putea forma obiectul preocupărilor unui cineast, cu excluderea episodului în care eroul sfârșește prin moarte violentă.

Extraordinarul domină și în *Floare de oțel*, romanul de război al lui Victor Ion Popa, ieșit, s-ar zice, din propria experiență și scris la persoana întâi, ca un jurnal de front. Obișnuiți cum suntem cu *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu și mai ales cu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, ne vine destul de greu să luăm de autentice grozăviile relatate aici: atacuri sângeroase la baionetă, cu năvălirea în șanțurile inamicului, răpăieli de șrapnele în căști, ca grindina, masacre de artilerie, de pe urma cărora se pot vedea mormane de cărnuri sfârtecate, bălți de sânge amestecat cu noroi, creieri împroșcați prin copaci, trupuri de soldați cu capetele retezate înaintând câțiva ultimi pași etc. Interesante, prin inedit și frumoase prin semnificația de umanitate sunt cele câteva pagini în care ni se povestește armistițiul de câteva ceasuri, într-un punct anume al frontului (va fi fost așa?), pentru ca nemții și românii să-și poată îngropa morții căzuți între linii. Beligeranții ies pe talazurile din fața tranșeelor, se salută amical, cântă, mănâncă, beau, fumează sau numai se prefac că au ce mânca și ce bea, spre a sugera adversarului o abundență de provizii inexistentă.

O excelentă povestire pentru tineret, cu ușoară tentă sămănătoristă, este romanul de aventuri *Sfârlează cu fofează*. Toader Mândruță, un flăcăiaș de la țară, care în afară de păzitul vitelor n-a mai învățat nimic, visează să zboare și izbutește s-o facă, pe un aparat rudimentar construit de el, nu fără riscul de a-și frânge oasele pentru moment. Apoi eroul este trecut prin cele mai grozave aventuri aviatice, făcut să devină un adevărat as al zborului. Este și aici un bun scenariu de film de aventuri. G. Călinescu aprecia mult acest roman, în dauna celuilalt, *Maistorașul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu*, prea lunga, inverosimila viață romanțată a lui Aurel Vlaicu, unde documentul palpitant rămâne înecat sub atâtea invenții și sub povara ardelenismelor puse în gura eroului, maniera lingvistică dialectală, prezentă și în scrierile anterioare, copleșind totul.

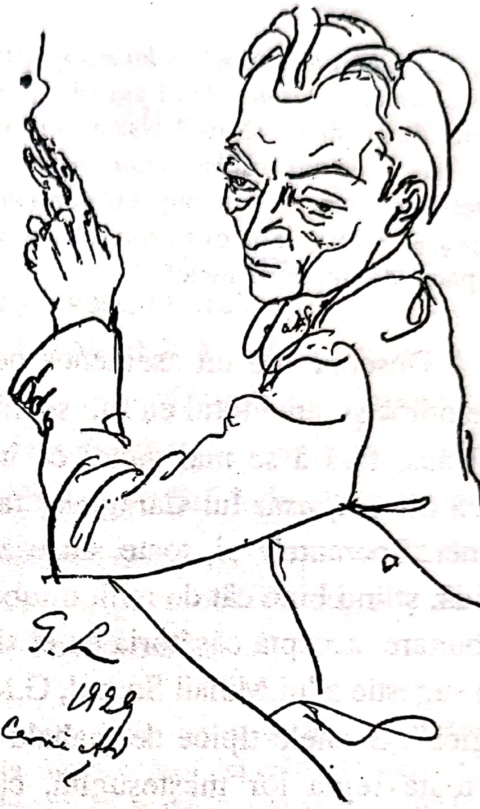
G.M. ZAMFIRESCU[1]

Un dramaturg nerealizat pe măsura talentului, pasiunii și puterii sale de muncă, din pricina morții pretimpurii, romancier al mahalalei bucureștene și în același timp impus opiniei publice prin puternica piesă *Domnișoara Nastasia*, reprezentată pentru prima dată în 1927, este G.M. Zamfirescu. Autorul își propunea, ca și în romanele pe care le-a scris, aducerea în teatru a unei lumi aproape complet necunoscută până atunci, periferia, cu firi aprige, ca Nastasia și Vulpașin. După cum reiese din scurta prezentare a textului, la prima ediție, din 1928, dramaturgul este un căutător de profunzimi, vizează nu pitorescul de mahala, ci chiar „plastica psihologică" a acestei lumi.

---

[1] GEORGE MIHAIL ZAMFIRESCU (1898—1939) s-a născut în București, unde a urmat și cursurile elementare, până în clasa a șasea de liceu, când se înscrie la o școală de ofițeri din Botoșani. Participă la campania din 1916—1918 și, după demobilizare, debutează cu versuri în *Literatorul* lui Al. Macedonski, al cărui cenaclu îl frecventează. A mai colaborat cu articole, cronici, fragmente de piese și romane la *Universul literar*, *Omul liber*, *Facla*, *Progresul social*, *România literară*, *Adevărul*, *Revista Fundațiilor*, *Opinia din Iași*, *Însemnări ieșene* etc. A scos însuși, la Satu-Mare, în 1923, revista *Icoane maramureșene*. A practicat o vreme regia la Teatrul Național din Cernăuți, și directoratul de scenă la Iași. În 1931—1932 a încercat înființarea a două

Nastasia, unica fată a lui Ion Sorcovă, curelar în mahalaua Veseliei, și-a pus în gând să salte din condiția periferiei. Visul ei, „lumina", este să locuiască în strada Popa Nan, unde pe vremuri bunicul și tatăl ei, sărăcit acum (scriitorul are grijă să menționeze amănuntul), ținuseră prăvălie „cu coloniale și delicatesuri". Nu e nicidecum vorba de propensiunea arivismului vulgar; fata obișnuiește să citească unele cărți și are o sinceră oroare de murdărie, de mizeria materială și morală a mahalagiilor fără căpătâi, bețivi și bătăuși, inconștienți de condiția lor. Mijlocul de a se smulge îl vede în căsătoria cu Luca, un lucrător cuminte, cu scaun la cap și chivernisit. Când se înfurie pe Paraschiva, o haimana care aține calea bărbatului ales, nu gelozia o face să fiarbă, cât teama că visul ei nu se va putea îndeplini:



> „O calc în picioare, Luca, o sluțesc! Fă-ți pomană și nu-i mai da prilej de vorbă sau... fie-ți milă de mine! Tu ești pâinea mea de toate zilele, și soarele, și Dumnezeul meu, iar cățeaua de mahala vrea să mi te fure. M-ar omorî, Luca, m-ar da la fund."

Așadar, dramaturgul tratează un caz de demnitate umană acută ivit în clasa de jos, mai tare decât pasiunea erotică. Aceasta izbucnește însă în Vulpașin,

---

companii dramatice, „Masca" și „Treisprezece și unu". Principalele scrieri i-au apărut în volume precum urmează: *Cuminecătura* (1925), prima sa piesă de teatru, *Domnișoara Nastasia* (1928), romanul *Madona cu trandafiri* (1931), romanul *Maidanul cu dragoste* (1933), cu a doua ediție în 1936, comedia *Idolul și Ion Anapoda* (1935), romanul *Sfânta mare nerușinare* (1936), volumul de cronici teatrale *Mărturii în contemporaneitate* (1938), romanul *Cântecul destinelor* (1938). La puțin timp după moarte îi apărea piesa *Sam*.

BIBL.: *Teatru*, ediție îngrijită și prefațată de Valeriu Râpeanu, E.S.P.L.A., 1957; *Maidanul cu dragoste*, ediție îngrijită și prefațată de Valeriu Râpeanu, E.P.L., 1967.

Valeriu Râpeanu, *George Mihail Zamfirescu*, schiță monografică, Buc., 1968.

bețivul, bătăușul și criminalul mahalalei. Iubind-o năprasnic pe Nastasia, el ar fi în stare să se cumințească, se lasă pălmuit cu umilitate de dânsa și, când vine s-o ceară de nevastă lui Ion Sorcovă, face declarații cu totul sincere, fioroase însă prin tonul lor violent:

> „*Vulpașin (a închis ochii suspinat):* Cârpă, Ioane nene, nimic... Câtu-s de mare și voinic: cârpă, nimic... *(Pornire)* Nu-i așa că-s prost și muiere, că-s bun de scuipat și de bătut la tălpi? *(Umil)* Așa-i, da'ce să fac? Nastasia-i vrăjitoare! Mă prind frigurile morții când o văd! Mă prind frigurile morții, și ea... *(Ridică pumnul și lovește la masă, masiv.)* Ducă-n mama dracului: și atelier, și muncă, și cumințenie! *(Căinat.)* Ies la drum și omor, dau foc la mahala și m-afund în pușcărie, Ioane Sorcovă nene (plânge cu fruntea și coatele pe genunchi.), putrezesc în ocnă și-i păcat de tinerețile mele!...“

Descoperind un asemenea personaj, dramaturgul are abilitatea de a nu-l face odios și pune totul ca sub semnul unui destin implacabil. Vulpașin va ucide pe Luca, fără a se mai gândi că împotrivirea Nastasiei va rămâne intactă. Ca Anca din *Năpasta* lui Caragiale, fata nu se îndoiește o clipă că el este autorul crimei. Speranțele ei, toate, au căzut la pământ și, ca într-o transă prelungită, lucidă, știind bine cât de mult o iubește Vulpașin, îi pregătește cea mai crâncenă răzbunare: acceptă căsătoria cu el și se spânzură chiar în ziua nunții. Plecând de la o sugestie a lui Mihail Sorbul, G.M. Zamfirescu și-a subintitulat piesa „comedie tragică“. Scenele tipice de mahala nu urmăresc neapărat pitorescul etnografic, cu toată regia lor meșteșugită, cât mai ales dau atmosfera, cadrul necesar desfășurării faptelor. Iată una din ele:

> „*Vecina (privind, cu mâinile în șolduri, în urma Nastasiei):* Hm! O vedeți? Mai e vreme! Nici floarea de lămâiță nu vrea s-o puie... Asta nu miroase a mireasă cinstită cum nu miros eu a «ațifelnic»!
>
> *Ionel (lavalieră pepită uriașă, pantaloni cu manșetă largă, ghete negre, cu elastic și scârțietori; se înclină, în prag, și întinde mâna, grațios, spre Paraschiva):* Domnișoară! Danss!
>
> *Niculina:* Cu mine, Ionele! Cu mine!
>
> *Ionel (gest, cu palma numai, să se dea la o parte):* Zât! Am ajuns la perdaf cu tine, madam...
>
> *Niculina (rugă, imputare blândă):* Paraschivo! Știi că tratez amor cu Ionel și te duci, ai, să dansezi...
>
> *Paraschiva (o măsoară disprețuitor):* Hm! Nostimă ești, soro!
>
> *Ionel (dă brațul Paraschivei, înclinându-se ceremonios):* Mersssi! *(Și iese cu ea, demn).*“

În *Sam* (terminată în 1930), *Idolul* și *Ion Anapoda* (comedie „amară“ reprezentată la Național în 1934) și în altele mai neînsemnate *(G.R.S., Adonis)*, G. M. Zamfirescu încerca așa-numitul „teatru de idei“, mai puțin sub influența lui Camil Petrescu, cât sub aceea a scriitorilor ruși pe care îi frecventa. Interesante, prin punerea destinului uman sub semnul suferinței (factorul autobiografic își spune întrucâtva cuvântul aici), ele rămân totuși sub nivelul *Domnișoarei Nastasia*, creație perfect obiectivă, cu personaje vii și cu un conflict bine rotunjit, inedite. Meșteșugul scenaristului s-a exercitat, cu succes, și în episodul istoric *Cuminecătura*, unde aflăm dramatizarea câtorva momente cheie din *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi.

În *Bariera* — rămas neterminat și publicat postum, în 1946 — *Maidanul cu dragoste, Sfânta mare nerușinare* și *Cântecul destinelor*, G.M. Zamfirescu practică sistematic monografia periferiei bucureștene, alături de Sărmanul Klopstock, I. Peltz și alții, precedând pe Eugen Barbu din *Groapa*. Romanele, dacă putem să le numim așa, nu sunt proză obiectivă propriu-zisă, ci mai mult o suită de evocări cu caracter memorialistic, grevate, nu o dată, de lirism, lucru ce se poate deduce și din titlurile capitolelor, bunăoară în *Maidanul cu dragoste:* „Un copil cânta cu ochii în soare“, „Un glas ca o sfâșiere în noapte“, „Un suflet crescuse răsucit și strâmb“, „Soarele murise cu mărăcinii și copilăria“ etc., etc. Eroul general din întregul ciclu, autobiografic fără îndoială, este copilul și apoi adolescentul Iacov. Manierismul medelenist se resimte, cu toate că, descriind cartierul Basarab, de la podul Cotroceni până la Ciurelu, s-ar zice că prozatorul face opoziție idilismului lui Ionel Teodoreanu:

> „Îmi scuturam din nou palmele de praf și plecam, fluierând ca un haiduc, să fac alte isprăvi: omoram vrabia din roșcovii sălbatici cu praștia, furam pepeni din grădinile sârbilor și mă scăldam la apă mare, în gârla murdară a orașului. Plecam de acasă în zori și mă întorceam în amurg, cântând, cu ochii mari în soare și părul fluturat în vânt.“

Medeleniste sunt și întâiele mijiri erotice ale lui Iacov, atras de misterul feminin al Fanei, pe care o pândește scăldându-se ori întinzându-se la soare. Apoi romancierul încarcă textul cu toate întâmplările mahalalei pestrițe, formate din lumpeni, muncitori la ateliere, vagi meseriași și negustori, țigani, degenerați ca grecul Tino, care asistă, din perversiune amestecată cu devotament și neputință, pe Maro, consoarta sa, în împreunări lubrice, scabroase. Tendința de a zugrăvi lumea „de la fund“ este evidentă, odată cu influența unor scriitori ruși, Gorki printre ei. Ambianța lui Panait Istrati se resimte de asemeni. Cu toată lipsa de selecție și unele pretenții de filozofare cam autodidacte, impresia de autentic se impune, mai ales în direcția creării de atmosferă, a unei colectivități umane specifice, prin puterea de creionare a unor figuri vii, a unui peisaj dispărut acum în cea mai mare parte. Critici de prestigiu în epocă, un Șerban Cioculescu, M. Sebastian, Pompiliu Constantinescu, au primit, cu unele rezerve făcute, elogios proza lui G. M. Zamfirescu.

AL. KIRIȚESCU[1]

Din „trilogia burgheză“ a lui Al. Kirițescu, se poate reține ultima piesă, comedia *Gaițele*. Intriga e ca și inexistentă sau, dacă ea se schițează la un moment dat, prin asalturile pe care o femeie ușuratecă, Wanda Serafim, le întreprinde pentru cucerirea lui Mircea, bărbatul Margaretei Aldea, exterioară problematicii centrale a lucrării. Tot meritul comediografului stă în creionarea „gaițelor“: Aneta Duduleanu, Lena și Zoia, trei babe clevetitoare, vorbărețe și certărețe la culme. Ultime rămășițe din lumea moșierilor olteni de altădată, ele reprezintă acel amestec de psihologie senilă și energie bătrânească specifică longivilor din vechea generație. Avare, apucătoare, disprețuitoare a tinerilor care-și mănâncă averile la Paris și ciripesc pe franțuzește, babele dau impresia a putea trăi cât lumea. Moartea sensibilei Margareta, fiică și nepoată sinucisă cu laudanum, din gelozie, nu le zdruncină apetitul și nici plăcerea de a bârfi interminabil, jucând cărți și bând tacticos cafele. Personajele trăiesc prin gesturi, prin mimică și mai ales prin limbaj, prin acea petulanță pe jumătate mahalagească, pe jumătate caracteristică tuturor femeilor trecute în vârsta a treia, indiferent de categoria socială și de cultură. E de bănuit că niște actrițe bine conduse de un regizor cu experiență pot realiza efecte scenice deosebit de savuroase. De la un punct încolo indicațiile dramaturgului pot chiar lipsi. Ele se deduc foarte limpede din câte o adresare tipică, vocative de felul: *Țață!*, *Soro!*, *Leno!*, din câte un ba (negația), tăios, iute, în propoziții scurte de tot. Întoarse de la înmormântare, unde popa Porumb făcuse o slujbă „rasol“, nemeritând banii încasați, organizează chiar un mic chefuleț. De altfel, după cum reiese dintr-o scenă anterioară, una dintre distracțiile predilecte ale bătrânelor, în frunte cu șefa „gaițelor“, „țața“ Aneta, sau „Mămița“, după caz, era să comenteze fastul înmormântărilor. Specialitatea lui Kirițescu este de a provoca cearta comică din te miri ce, cu o bună știință a replicei:

> *Zoia (foarte animată):* Erau trei trăsuri cu popi.
> *Aneta (la fel de animată):* Ba patru.

---

[1] ALEXANDRU KIRIȚESCU (1888—1961) s-a născut la Pitești, ca fiu al unui funcționar ceferist și a urmat, la București, facultatea de drept și litere. Debuta în 1910, cu piesa *Învinșii*, pe când era inspector al Teatrului Național sub directoratul lui Pompiliu Eliade. Face și publicistică, precumpănitor teatrală, la *Adevărul*, *Lupta*, *Cuvântul* etc. După „trilogia burgheză“: *Marcel & Marcel sau Anișoara și ispita* (1923), *Florentina* (1925) și *Gaițele* (1932), compune „trilogia Renașterii“, parțial documentată prin șederea, o vreme, în capitala Italiei: *Borgia* (1937), *Nunta din Perugia*, *Michelangelo* (1947—1948). În 1944, scrie comedia *Dictatorul*, urmată apoi de multe alte compuneri mai puțin însemnate, librete de operetă, texte de revistă, piese populare destinate ansamblurilor de amatori etc., precum și evocarea istorică din *Ruxanda și Timotei*.

BIBL.: *Teatru*, Prefață de Simion Alterescu, E.S.P.L.A., 1956.

> *Replicile următoare se întretaie și se încalecă.*
>
> *Zoia:* Țață, le-am numărat într-adins, ca să văz dacă erau mai multe ca la înmormântarea băiatului lui Ghiță Pleșoiu... Erau trei trăsuri!
>
> *Aneta:* Ba erau patru.
>
> *Zoia:* Ba trei.
>
> *Aneta:* Ba patru.
>
> *Georges:* Ba cinci. Ce tot bateți câmpii...
>
> *Lena:* Stați, soro, să le luăm pe rând: una cu protopopu Mânzatu și cu popa de la Sfânta Treime, una cu popa Porumb...
>
> *Zoia:* Ce tot vorbești, Leno, că protopopu era cu popa Porumb...
>
> *Lena:* Protopopu era cu popa de la Sfânta Treime, doar n-oi fi oarbă...
>
> *Aneta:* Popa de la Sfânta Treime era cu popa Porumb și protopopu Mânzatu era cu...
>
> *(Și cortina cade pe cearta care reîncepe.")*

Ideea generală din „trilogia Renașterii" *(Borgia, Nunta din Perugia și Michelangelo)* parte să fie aceea a înăspririi crescânde a luptelor dintre papalitatea feudală și reprezentanții noilor forțe ale burgheziei din cetăți, cu victoria „cugetării politice, care a făcut gloria patricienilor și a senatului roman. Puterea! Strășnicia!", cum se exprimă Cezar Borgia, fiul papei Alexandru, nu fără a pune în aplicare principiile lui Machiavelli, între care și otrava, „singurul leac în anii de molimă cetățenească". Firește, reconstituirea după documente se îmbină cu invenția, și piesele, fără a fi adânci, prin descoperirea resorturilor interioare mai complicate ale personajelor, pot fi reprezentate cu succes de public.

În *Dictatorul,* șarjă antifascistă îndreptată împotriva regimului antonescian — și, se înțelege, nereprezentată în acel timp —, Al. Kirițescu execută câteva caricaturi ce se pot ține minte. De pildă, mania „Primului" de a avea o fotografie reușită cu care să fie ornate ziarele și instituțiile publice:

> *„Primul (furios):* N-am o fotografie reușită, care să mă redea așa cum sunt! *(la servieta, o desface, o răstoarnă pe covor. Cade un maldăr de fotografii).* Porcării! Porcării! În gazete ies ceva îngrozitor! M-ați văzut la inaugurarea pavilionului? Am un cap de țigan lăutar. La expoziția pictorilor de război, mi-au scos un nas... Apropo, Lila, să telefonezi la siguranță, să-mi afle cine s-a înfipt în spatele meu. Unul blond, înalt... M-a eclipsat! Am ieșit și mai mic și mai negru... A făcut într-adins! [...] De la 8 dimineața stau la Propagandă. Patru ore! Am încercat nouăzeci de poze! N-au un fotograf ca lumea! Un artist care să-mi puie capul în valoare. Vreau un cap... un cap definitiv! Care să rămâie! *(Se uită iar în oglindă).* Din față nu sunt rău. Dar sprâncenele le vreau mai stufoase... sprâncenele spătarilor Buzești..."

G. CIPRIAN[1]

Piesele lui G. Ciprian, *Omul cu mârțoaga* și *Capul de rățoi*, ocupă un loc aparte în dramaturgia noastră din epoca interbelică. Neîndoios, îndemnul de a scrie teatru vine din preocupările actorului. Însă, cum mărturisește în amintirile sale, G. Ciprian n-a urmărit spectaculosul bulevardier, deși, altcum, lucrările lui dramatice sunt perfect reprezentabile și s-au bucurat întotdeauna de succes. Interpretând cu predilecție din autorii nordici, Shakespeare, Ibsen, din americanul O'Neill și din rușii Dostoievski și Gorki, Ciprian este preocupat de teatrul de idei. O adiere din Strindberg și, în genere, din expresioniștii germani de după 1920, între care marele scriitor suedez s-a bucurat de multă prețuire, nu este exclusă. Ciprian construiește conflicte și personaje tranșante, violente adesea, urmărit de ideea împărțirii lumii în „oameni“ și „neoameni“, cu credința fermă că în viață izbândește întotdeauna insul care are psihicul cel mai puternic.

---

[1] G. CIPRIAN (Gheorghe Constantinescu: n. 14 iunie 1883 — m. 7 mai 1968) s-a născut la Buzău, într-o familie modestă. Era deci concetățean și coleg de generație cu Urmuz și V. Voiculescu, împreună cu care urmă ultimele clase la liceul Lazăr din București. Se înscrie la

Un om tare, stăpânit aproape mistic de o idee, este arhivarul Chirică din *Omul cu mârțoaga*. El și-a cheltuit ultimele economii, înfruntând batjocura tuturor, lăsându-se părăsit de femeia pe care o iubea, numai și numai pentru că este adânc încredințat de talentele calului Faraon al V-lea, văzând, ca într-o transă, ceea ce alții nu vedeau, ca un nebun sublim cu ochii ațintiți mereu spre steaua lui. Lucru interesant de notat, pătimașul jucător la cursele de cai ar fi existat în realitate, în persoana unui sufleur din teatru, observat ca atare de dramaturg. Prin urmare, deși întâmplarea seamănă foarte mult cu o parabolă, cum și este de altfel, ea este extrasă din viață, din întâmplările diurne în care autorul înclină să vadă simboluri aproape la tot pasul. Chirică, prietenul său Varlam și Fira, o

---

Facultatea de drept și la Conservator, în cele din urmă vocația actoricească precumpănind. A fost interpretul unor mari roluri din Shakespeare (Kent, Richard al III-lea), din Ibsen (Krogstadt din *Nora* și Gegers din *Rața sălbatecă)* din dramatizarea *Idolul*, făcută după Dostoievski (Rogojin), Kleșci, din *Azilul de noapte* a lui Gorki, Christie bătrânul, din *Ana Christie* de O'Neill etc. Lăsând la o parte cu totul neînsemnatele compuneri *Nae Niculae* (1928), *Un lup mâncat de oaie* și *Ioachim, prietenul poporului*, importante în creația dramatică a lui G. Ciprian rămân piesele *Omul cu mârțoaga* (reprezentată pentru prima dată la Teatrul Național la 7 octombrie 1927) — jucată apoi, în traduceri, la Praga, Berlin, Berna, Paris — și *Capul de rățoi* (premieră la Național-Studio, în 26 ianuarie 1940). A mai scris un roman, *Soț ori făr' dă*, neînsemnat, memoriile din *Cutia cu maimuțe* (1942) și *Măscărici și mâzgâlici* (1958).

BIBL.: *Scrieri*, vol. 1—2, cu o prefață de Petre Pintilie, E.P.L., 1965.

femeie simplă, sunt *oameni*, în timp ce Nichita și, o bucată de vreme, Ana, proprietarul, directorul școlii și toți ceilalți, care nu înțeleg sau măcar nu acceptă *visul* lui Chirică, sunt *neoameni*. De fapt, eroul piesei nu este un „lunatic“, ci un om care „vede“ mai clar decât toți ceilalți. Asta îl face să îndure sărăcia și batjocura, fiind în fond un lucid, când spune: „Nu vreau să jignesc pe nimeni. Dar, așa neghiob și lunatic cum mă socotește lumea, văd bine cum văd. Nu trăiesc chiar în vânt.“ Interesant e faptul că fervoarea *visătorului* convinge pe o femeie simplă, pe Fira: „...Dar mie, să-ți spun drept, când te aud vorbind așa, îmi vine să cred. Că omul când își rupe vorba de la inimă, rar să greșească. Eu zic că până la urmă are să-ți izbândească.“ Și în alt loc: „Când un om îți spune ceva din adâncul inimii, să-l crezi“.

Când în sfârșit Faraon al V-lea câștigă toate cursele și când Chirică e înconjurat de onoruri și bogăție, e rândul celorlalți să creadă într-un miracol: „Încep să cred și eu ce se zvonește în lume: că ai împrumutat calului sufletul dumitale“, spune fostul stăpân al nobilului animal, adăugând: „Ce fel de om ești dumneata atunci, dacă vezi ce noi nu putem vedea?“ Eroul nu este câtuși de puțin mirat, el știa „că are să se întâmple așa“. Mai mult este uimit de interesul pe care i-l poartă acum lumea. Mai lucid, în observarea oamenilor, deși la început se arătase și el sceptic, este Varlam, rezoneurul acestei piese, când spune despre prietenul său, arhivarul Chirică, confirmând pe deplin simbolul de care vorbeam: „El e plămădit după altă rețetă, are oasele fără măduvă, ca păsările“.

Fiind „sătul până în gât de veșnicul triunghi de prin piesele de teatru“, așa cum arată în memoriile sale, Ciprian compune farsa burlescă în trei acte *Capul de rățoi*, îndeajuns de dezarticulată din punctul de vedere al compoziției, fără un conflict organizat, coerent, mai mult un pamflet nonconformist la adresa burtăverzimii. Ecourile din literatura avangardistă a vremii se fac simțite puternic în acest caz, în modul cum diferitele situații în care sunt puși eroii vor să scandalizeze cu orice preț bunul simț comun, convenționalismul opac. Se pare că cei patru cavaleri ai asociației „Capul de rățoi“, Ciriviș, Macferlan, Bălălău și Pentagon își au corespondenți în realitate, respectiv în grupul de tineri format din Urmuz, Ciprian în persoană, Alexandru Bujoreanu și Costică Grigorescu care, prin anii terminării liceului, se țineau de tot felul farse, afișând fronda caracteristică vârstei lor și timpului. Urmuzismele (Tudor Arghezi a crezut toată viața sa că piesele lui Ciprian au fost sustrase din manuscrisele lui Urmuz, rămase după moartea acestuia în stăpânirea prietenului actor) sunt de rigoare. Ciriviș=Urmuz vorbește de „dorul de a evada din cătușele logicii, setea de-a face echilibristică pe muchia de cuțit care desparte întunericul de lumină, rațiunea de nebunie..." și alte generalități de acest gen. Mai interesante, spectaculoase prin simbolistica lor, sunt gesturile personajelor. Cei patru acostează pe stradă, în plină noapte, diferite persoane, din pura plăcere a verificării unei filozofii umanitare. Un om purtând niște farfurii sub braț este silit, spre a-și „ușura" conștiința, să spună că are mai multe păcate decât nevoi. Un ins declară că este grăbit să caute o moașă, nevastă-sa aflându-se în durerile facerii. Cei patru se descoperă solemn:

> „*Ciriviș:* Un prunc ce bate la porțile vieții poate fi un deschizător de pârtii noi.
> *Macferlan:* Copilul — a spus nu știu cine — e puntea de unire dintre cer și pământ."

Dată fiind înfățișarea lui rubicondă, un trecător care poartă numele de Rosenzweig este convins că ar fi mai bine să se numească Aronovici. Un Domn cu barbă impunătoare — despre care aflăm mai târziu că era subsecretar de stat — este găsit indecent, și Ciriviș îi ține acest discurs „poetic":

> „Pentru că la ora asta târzie, când obloanele sunt trase, când florile își ascund petalele în caliciuri, când melcii și broaștele țestoase se pitulă în carapace, dumneavoastră arborați emfatic... o inutilă barbă".

Întâmplările următoare: cumpărarea unui pom în care asociația „Capul de rățoi" își instalează sediul, Ciriviș, fecior de bani gata aruncând banii cu nemiluita, ca spre a se vedea nimicnicia inșilor de rând, manifestările de simpatie ale unora pentru nonconformismul ciudaților zurbagii, raderea, în cele din urmă, a bărbii importantului personaj etc. sfârșesc prin a lâncezi. Construcția din *Omul cu mârțoaga* nu mai e de găsit și nici refugierea totală în absurd și grotesc ca la Eugen Ionescu, nu se produce. Totuși anume scene se țin minte, prin gestul simbolic, insolit. Cei patru nimeresc și la poliție, reușind să aducă la sentimente mai bune pe un inspector. Dialogul este foarte bine făcut și experiența actorului se vede de îndată:

> „*Ciriviș:* Ne dați voie să vă pipăim?
> *Inspectorul:* Dacă vă face plăcere...
> *Macferlan:* Ne dați voie să vă mirosim?
> *Inspectorul:* Dacă credeți că-i nevoie...
> *Ciriviș (ca în vis, după ce a atins cu un deget veșmintele Inspectorului):* Există! Nu-i o plăsmuire a închipuirii noastre! Trăiește aievea!
> *Macferlan (trăgând pe nas cu putere):* Trăiește! *(Inspectorului.)* Vă ungeți trupul cu mirodenii?
> *Inspectorul:* Nu.
> *Macferlan:* Aveți, cu toate acestea, un iz amețitor!
> *Inspectorul:* Zău? Și a ce miros?
> *Macferlan (trăgând din nou pe nas):* Mirosiți a om!"

MIHAIL SEBASTIAN[1]

După Camil Petrescu, un loc de frunte printre autorii de teatru din această epocă îl ocupă Mihail Sebastian. Lucru caracteristic, publicistul, frecventator asiduu al lui Proust și André Gide, având în același timp multă sensibilitate și talent, nu se putea decide , la început, înspre ce gen literar să se îndrepte. Ca toți gidienii, el ține un jurnal intim de creație, autoscrutător, lucid. Practică cu predilecție eseul și critica subțire, se teme ca nu cumva gazetăria să-l ducă la uzura clișeului. Este adeptul hotărât al autenticității, ca și Camil Petrescu, având și el „prejudecata unei moralități a scrisului", pe care, în consecință, nu-l acceptă „decât în măsura în care caută un adevăr și exprimă o sinceritate". Toate aceste idei se pot deduce mai întâi din cele opt foiletoane intitulate *Considerații asupra romanului modern* publicate în *Cuvântul* pe 1927-1928, dar și din numeroasele eseuri de mai târziu, închinate cu precădere scriitorilor francezi preferați: Remy de Gourmont, Apollinaire, Allain Fournier, Jacques Rivière, Saint-Exupery, Valéry-Larbaud, Giraudoux și alții.

Proza lui Mihail Sebastian din *Fragmente dintr-un carnet găsit, Femei, De două mii de ani, Orașul cu salcâmi* și *Accidentul* — între care numai ultimele două ar putea fi niște romane — are caracter de confesiune stendhaliană și de jurnal intim gidian. Uneori, ca în *Fragmente dintr-un carnet găsit,* apare filozofarea juvenilă și nonconformismul, laolaltă cu lirismul umanitarist. Alteori, ca în *Femei*, se notează experiențele amoroase ale lui Ștefan Valeriu, alter-ego al autorului, petrecând o vacanță în Alpii francezi și studiind, nu fără ascuțime adesea, sufletul feminin în diferitele lui ipostaze temperamentale: o Marthe Bonneau este femeia matură și afectuoasă de la distanță, Renée Rey este nevasta infidelă, tânără și focoasă, Odette — adolescenta francă etc.

---

[1] MIHAIL SEBASTIAN (Iosef M. Hechter: 1907—1945) s-a născut și a copilărit la Brăila, unde-și face studiile liceale, bacalaureatul trecându-l cu o comisie prezidată de Nae Ionescu, care-l remarcă. Urmează Facultatea de Drept din București, își ia licența în 1929 și, în anul următor, face o călătorie de studii la Paris, într-un fel decisivă prin luarea de contact direct cu sursele culturii pe care și-o forma. Frecventează la început cenaclul lui E. Lovinescu și debutează în publicistică la *Cuvântul*, când avea numai 19 ani. Cu eseuri, critici literare și teatrale, colaborează la multe alte publicații: *Universul literar*, *Contimporanul*, *Povestea vorbii*, *Tiparnița literară*, *România literară*, *Revista Fundațiilor* (unde va fi și redactor), *Rampa*, *Reporter*, până în 1940, când autoritățile fasciste îi interzic apariția în presă. Își reia activitatea după Eliberare, pentru foarte puțin timp însă. La 29 mai 1945 murea într-un accident de circulație. Primul volum, *Fragmente dintr-un carnet găsit*, îi apare în 1932, urmat de *Femei* (1933), *De două mii de ani*

Scrierea în proză cea mai solidă și mai interesantă prin problematica ei este *De două mii de ani*, un fin „eseu polemic", cum arată G. Călinescu, dezvăluind drama existențială a alogenului Mihail Sebastian. Acum jurnalul se constituie din interior, ca o tânguire metafizică. eroul este un singuratec iremediabil, un solipsist care a moștenit „melancolia fără leac" de la bunicul său ceasornicar, pătruns de rigoarea mecanismelor perfecte, un cartezian tânjind după „demnitatea inteligenței", ca Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu. Soluțiile preopinenților i se par insuficiente. Nu mai puțin sofismele filozofului Ghiță Blidaru (alias Nae Ionescu, care, cu tâlc adânc, nici vorbă, era acceptat a-i scrie o prefață la cartea în chestiune), justificând istoricește persecuțiile antisemite.

Orașul cu salcâmi ar fi trebuit să fie un roman al provinciei și al formării unor tineri, observați în evoluția lor de la copilărie la adolescență și maturitate. Influența lui Proust și a lui Gide este evidentă, mai cu seamă a celui din urmă, căci chiar din 1931, când începea să scrie cartea, autorul nota în jurnalul său: „Trebuie să scriu o carte care să fie a mea. Nu un roman, ci un jurnal, o carte de descărcare personală, de revizuire și *punere la loc* a câtorva idei și probleme". Interesante rămân totuși analizele făcute asupra tulburărilor erotice la vârsta critică a adolescenței, în special „fiziologia" fetei, indecisă, cețoasă, plină de surprize. Gelu și Adriana ar fi trebuit să formeze în roman un fel de cuplu „Paul și Virginia". Însă în cele din urmă, fata, după ce petrece câteva nopți la București, cu Gelu, pleacă pe neașteptate în orașul D. și se căsătorește cu Paul, despărțit între timp de Lucreția.

(1934), *Cum am devenit huligan*, *Texte, fapte, oameni* (1933), *Orașul cu salcâmi* (1935). Piesa *Jocul de-a vacanța* i se reprezintă în 1938, iar *Steaua fără nume*, în 1944, sub un nume fals. Între timp, în 1940, îi apăruse romanul *Accidentul*. Celelalte două piese, *Ultima oră* și *Insula*, au fost reprezentate în premieră postum, în 1946—1947, cea din urmă, rămasă neterminată, cu un act lucrat de Mircea Șeptilici.

BIBL.: *Opere alese*, ed. îngr. de Vicu Mândra, vol. 1-2, EPL, 1962; *Opere*, 1-2, prefață de Simion Mioc, EPL, 1968; *Eseuri, Cronici, Memorial*, ed. îngr. de Cornelia Ștefănescu; *Jocul de-a vacanța*, ed. Albatros, 1984; *Orașul cu salcâmi, Accidentul*, ed. Eminescu, 1985; *Teatru*, ed. îngr. de Vicu Mândra, antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascălu, ed. Minerva, 1987; *De două mii de ani. Cum am devenit huligan*, ed. Humanitas, 1990; *Femei*, roman, ed. Literatorul, 1992; *Opere*, ed. prefață, tabel cronologic, note și comentarii de Cornelia Ștefănescu, ed. Minerva, 1994; *Jurnal 1935—1944*, ed. Humanitas, 1996.

Cornelia Ștefănescu, *Mihail Sebastian*, Ed. Tineretului, 1968; Dorina Grăsoiu, *Mihail Sebastian sau ironia unui destin;* Aurel Martin, *Mihail Sebastian, romancierul*, ed. Minerva, 1993.

În prima lui parte, *Accidentul* este o narațiune mai obiectivă. Chiar în momentul când era cuprins de cele mai negre gânduri, în legătură cu despărțirea dureroasă de Ann, o pictoriță, Paul cunoaște pe Nora Munteanu, profesoară de franceză, victima unui accident de tramvai. Cei doi își devin, reciproc, suport moral și pleacă la munte, la o partidă de ski. Albul strălucitor al zăpezii, aerul tare, purificator, sunt primite ca un balsam. Eroul mai face gestul câtorva rememorări, în căutarea timpului pierdut, însă frumusețea naturii învinge și sufletele se primenesc, devin pline de bucuria „vacanței“, ca și în piesa *Jocul de-a vacanța*. Peisajul montan este tonic:

> „În plin soare, Postăvarul era de nerecunoscut. Un larg amfiteatru împresura pădurile lui verzi și albe. Lumina era rece, pură, sonoră. Până în cele mai îndepărtate zări, totul se vedea cu o exagerată preciziune, ca printr-o nemărginită vitrină de cristal. De la cabana Gunther se zăreau printre brazi, departe în vale, case minuscule, acoperișuri negre, drumuri înguste șerpuind ca niște fluvii prin pădure. Era Predealul, un Predeal colorat, cu mult mov, cu mult albastru.“

Fapt curios, dar numai la prima vedere, adeptul autenticului în literatură, Sebastian, când era vorba de teatru, cere crearea „mirajului“, a iluziei“, prin artificiu și „joc“: „Uităm cu prea mare ușurință că teatrul este, înainte de orice, spectacol, adică miraj, adică artificiu, adică joc. Obsesia realistă, face numai prostii, în teatru ca și în roman. Să nu ducem prea departe exigențele *adevărului teatral*. Teatrul e iluzie și de asta e teatru. Este ceva factice în ființa lui, ceva inevitabil factice, și acest *ceva* face parte din strălucirea teatrului, din voluptatea lui.“ (*Ceva despre teatrul lui Giraudoux,* în *Rampa,* 22 sept., 1935) Și în alt loc: „Teatrului nu-i cerem să *reproducă,* ci să creeze. Nu vrem să ne dea iluzia vieții, ci dimpotrivă, certitudinea iluziei.“ (*Despre un teatru „narcisist“, Rampa,* 20 febr., 1936.) În realitate însă, teoria „autenticului“ se împacă foarte bine cu teoria „iluziei“ a evaziunii din realul cotidian și meschin, privită ca o coordonată a sufletului omenesc dintotdeauna. Ideea este experimentată mai întâi în *Jocul de-a vacanța.*

Ștefan Valeriu, pe care l-am mai întâlnit și în *Femei,* propune celor din pensiunea Weber (o cabană sau o vilă ascunsă în munți, după perdele de păduri) un „joc de-a vacanța“, „de-a fericirea“, „de-a uitarea“, prin tăierea oricărei legături cu lumea din afară, cu suprimarea calendarului, a ceasului, defectarea aparatului de radio etc. Urmează apoi, „studierea“ comportamentului fiecărui personaj, fără vreo înlănțuire conflictuală anume, totul constând din crearea de atmosferă. Un adolescent, Jeff, uită astfel necazul de a fi corigent la matematici, joacă ping-pong cu Ștefan Valeriu și iubește în ascuns pe Corina. Aceasta din urmă, modestă funcționară în viața de toate zilele, își joacă visul dintotdeauna al fetelor: femeia misterioasă cu relații în lumea artistică și muzicală, călătorind imaginar în însorita Italie etc. Un alt funcționar de minister, mărunt, Bogoiu, se răzbună imaginar pe toți șefii care s-au răstit la el în timpul anului, făcând și el călătorii fantastice pe mări și oceane. Când, fatal, cineva strică jocul, divulgând data calendaristică exactă, Bogoiu are o vagă tresărire de revoltă:

> „*Madame Vintilă:* Ce e la 15?
> *Bogoiu:* Păi ce să fie... Ministerul. Serviciul... Se termină vacanța... Trebuie să plec... Lumina aia galbenă de la birou... Mirosul de hârtie veche... *(Tresărind aproape violent.)* Eu nu mai plec. Rămân. Fie ce-o fi, rămân."

Corina nu ar dori să strice mirajul iubirii de vacanță, între ea și Ștefan Valeriu, pe care îl imploră să nu dezvăluie nimic din viața lor prozaică:

> „Ascultă, Ștefan. Nu mai întreba. Simt că dacă mai întrebi am să răspund. S-ar putea să-ți pară rău... Și eu știu să întreb. Dar nu vreau. Cine ești tu? Cine sunt eu? Nu știu. Poate că ești prințul de Galles. Poate că sunt o mare dansatoare [...] Lasă-mă să fiu necunoscuta care se rupe de lângă tine, pentru a se întoarce într-o viață de mister. Lasă-mă să fiu marea dansatoare, care douăzeci de zile, pe coverta unui vapor, s-a amuzat să treacă drept o mică fată sentimentală. Și tu... rămâi prințul meu de Galles."

De n-ar fi la mijloc poezia evaziunii, în care autorul înfășoară totul, ca și unda abia perceptibilă a unei ironii îngăduitoare, totul ar cădea în platitudinea bovarismelor și mofturilor obișnuite mic-burgheze.

Mult mai izbutită, unică în felul ei, prin lirismul mai grav pe care îl degajă, este *Steaua fără nume*. Aici „mirajul" se produce la întretăierea dintre două lumi: Mona, o femeie frumoasă din lumea bună, nimerește din întâmplare într-un meschin târg de provincie și petrece o noapte în tovărășia profesorului Miroiu (numele celor doi protagoniști par a fi simbolice), savant astronom neștiut, visând la o stea descoperită de el după lungi calcule, imposibil de văzut cu ochiul liber sau cu aparate optice. Câteva ceasuri, până la ivirea zorilor, când „necunoscuta" va fi dusă din nou în lumea ei, idila celor doi se desfășoară suav, ca un vis frumos sub cerul înstelat, departe de urâțeniile vieții prozaice. Ideea pare a fi aceea că, asemeni stelelor de pe firmament, traiectoriile destinelor omenești nu pot fi niciodată modificate. Visul însă rămâne întotdeauna frumos. Iată ultimele replici din actul al II-lea:

> „*Necunoscuta:* Crezi... crezi că sunt și acolo oameni?... Oameni ca noi...
> *Profesorul:* Oameni, nu știu. Ca și noi, nu cred. Dar poate ființe mai ușoare... mai luminoase... mai plutitoare... *(Cu o schimbare de ton, privind-o:)* Când te-am văzut astăzi, seara, intrând acolo — în gara ceea afumată —, când te-am văzut, albă, limpede, strălucitoare... am crezut o clipă că vii din altă lume.
> *Necunoscuta:* Poate că vin din altă lume.
> *Profesorul:* Nu... nu...
> *Necunoscuta:* De unde știi?...
> *Profesorul:* Pentru că nici o stea nu se abate, nu se oprește niciodată din drumul ei.
> *Necunoscuta:* Eu sunt o stea care se oprește. *(E foarte aproape de el. Îl îmbrățișează. Lung-lung sărut. Pe urmă se desprind unul de altul și se privesc în tăcere.)*

Profesorul: Cum te cheamă?
Necunoscuta: Mona.
Profesorul: Mona! Ce nume frumos! Parcă ar fi un nume de stea... *(Străbătut de un gând revelator:)* Dar e un nume de stea: Alcor și... Mona."

Un timid, un savant și un visător naiv este și profesorul de istorie Alexandru Andronic din *Ultima oră*. De ani de zile ține un curs, prea puțin frecventat de studenți, despre Alexandru cel Mare. Îl studiase până în cele mai mici amănunte și visul lui, imposibil de realizat din pricina lipsei de mijloace materiale, era să facă o călătorie de studii pe urmele campaniilor marelui general din antichitate. Cam pe neașteptate, dacă avem în vedere formula propusă în primele două lucrări, piesa ia un aspect de comedie satirică. Un articol științific al profesorului Andronic, tipărit cu anume greșeli într-un ziar de oarecare tiraj, este luat de către afaceristul Bucșan, care îl citește cu prejudecățile lui, drept o încercare de șantaj, pe care ar voi-o stinsă în schimbul unei sume de bani. Prilejul este folosit de tânăra Magda Minu, studentă și admiratoarea profesorului Andronic, al cărui vis în legătură cu călătoria de studii în Orient urmează a se realiza. Firește, între cei doi are loc obișnuita idilă, și intreprida Magda, personaj altfel conceput decât Corina din *Jocul de-a vacanța* și Mona din *Steaua fără nume,* îi dă, la sfârșit, profesorului această explicație șoptită: „Să știi că nu sunt un geniu. Sunt numai o fată care te iubește... puțin..."

Fără a fi profund, teatrul lui Mihail Sebastian aduce elementul nou al lirismului și al poeziei, prin abatere de la tradiție în bună măsură, dar cu influențe certe din dramaturgii moderni, Giraudoux de o pildă, prin acel amestec de comic și duioșie, greu de realizat fără pericolul hibridizării. Cu vreo 15 ani în urmă era, se pare, mult gustat și apreciat, exagerat uneori, de specialiști. Nu mică a fost influența lui Sebastian asupra dramaturgilor de după război, dar fără mari realizări, precum bine se știe.

ADDENDA

Oricâte istorii literare s-ar mai scrie, în forma celei de față, — îndeajuns de coborâtoare la amănunt, când s-a considerat necesar — niciuna nu va putea istovi marile probleme pe care le ridică perioada interbelică, dacă, așa cum s-ar cădea, de astă dată nu mai despărțim atât de categoric esteticul de ansamblul general al culturii și civilizației. Revenind — acum când lucrul se poate face (în ediția primă a lucrării nu se putea) — asupra „romanului" *De două mii de ani*, este necesar să spunem că Mihail Sebastian a fost (și a rămas) unul dintre cei mai problematici mânuitori de condei din anii confruntărilor dintre naționalismul gândirist-ortodoxist și rasismul alimentat de instaurarea hitlerismului în Germania, de mișcarea legionară, de sionism, marxism etc. Cartea, apărută în 1934 — odată cu incendiara ei *Prefață* — a provocat valuri în presă, și dinspre rasiștii antisemiți și dinspre sioniști (care cochetau, unii măcar, cu marxismul), durând relativ mult și punând pe autor între ciocan și nicovală. Cei dintâiu vedeau în el un... „huligan" și un insolent fățarnic strecurat în redacția *Cuvântului*, „adorând pe țârcovnicii de acolo" (G.

Racoveanu), dând lecții de naționalism și „scuipând pe democrație", căzut apoi în „tânguire nătângă" și trecând de la impertinență la „umilință dostoievskiană". Cei din tabăra adversă arătau cu degetul pe trădătorul păgubos. Puțini erau cei care vedeau aici, mai cu cale, „drama *asimilistului*" (Ș. Cioculescu sau Pompiliu Constantinescu). Însă autorul, „eroul" întregii povești, respinge cu vehemență toate aceste opinii, odată cu „prefața" lui Nae, antisemită, după părerea lui, pe care o publicase din onestitate, pentru că o ceruse.

De fapt, Mihail Sebastian poate fi socotit foarte bine și ca unul, poate chiar primul în timp (îl cunoaște pe Nae Ionescu prin 1923-1924, la Brăila, pe când era în clasa a V-a de liceu, cu ocazia unei conferințe; ia contact cu el direct în 1925, la examenul de bacalaureat, când profesorul-președinte de comisie este foarte impresionat de teza candidatului despre poezie lirică românească; în fine, din 1927, îl invită să colaboreze la *Cuvântul*) „elev" al prodigiosului conferențiar de logică și metafizică de la Universitatea din București. Împreună cu atâția (cum se va vedea), în frunte chiar cu cel mai apropiat prieten al său, Mircea Eliade (aveau exact aceeași vârstă) îi urmau cursurile cu cea mai mare sfințenie. „Prefața" cerută, la o asemenea carte, de fostul audient al filosofului poate fi luată și ca un gest... cinic, superior-socratic, căruia îi dă o replică pe măsură. Nu este cazul să intrăm în dezbaterile „ideologice", cât ne privește, iscate din această ciocnire dintre elev și profesor. Vom spune numai că, bizuită pe un sofism flagrant („Jehuda patet" este un *fenomen*, un dat care nu poate cere o rezolvare, o fatalitate ineluctabilă. Evreul suferă pentru că nu a recunoscut și continuă să nu recunoască în Isus Hristos pe Mesia. Pur și simplu!), „prefața" este un monument de exactitate și eleganță de stil dintre cele mai rare în limba română. Vrea sau nu vrea să o facă într-adins (este greu să ne dăm seama care dintre alternative e adevărată), Nae Ionescu *demonstrează* cu acest sofism al său că nu-i totdeauna valabilă propoziția — știută până acum — „Tot ceea ce este *bine spus* este și *adevărat*". Dar — lucru ce interesează foarte mult chiar *literatura*, (arta cuvântului, așa cum ea s-a manifestat în epoca la care ne aflăm) și „răspunsurile" elevului, către profesor, și către toți ceilalți (o armată întreagă de condeie, v. *Cum am devenit huligan* și *Anexe* ed. cit.) sunt la aproximativ aceeași înălțime. Nu au avut câtuși de puțin dreptate (printre alții și Petre Pandrea) cei care îl acuzau pe Mihail Sebastian (Josef Hechter) de necunoașterea limbii române, legându-se de câte un „târâgânat" (în loc de „tărăgănat"), „pâtlagină" (în loc de „pătlagină") — greșeli, să recunoaștem, pricinuite de... hipercorectitudine, unele însă și simple erori de tipar. Nu trebuie să invocăm (cum autorul o face) numaidecât pe marii cunoscători ai limbii române evrei (Gaster, Gherea, Tiktin, Al. Graur), dar evreul din preajma bălților Dunării, brăileanul de baștină, atât de strâns legat de locul nașterii și copilăriei sale, cu ascendenți, în familie, până în secolul al XVIII-lea, așezați printre români, *scrie românește* excepțional de bine, ajutat, asemeni tuturor marilor săi contemporani, de cunoașterea bună, încă din liceu, a limbilor franceză și latină, odată cu însușirea limbii și literaturii române, pe atunci materia de bază a școlii românești, cum nu prea mai este acum, deși nu ostenim a declara contrariul pe toate drumurile.

Prin importanta sa operă, Mihail Sebastian consolidează ideea că deși participanți la edificarea culturii românești într-un grad înalt — incomparabil mai substanțial decât alte minorități — evreii români, oricât de vechi le-ar fi rădăcinile în pământul nostru, rămân mai neasimilați decât oricare alți neromâni, prin naștere și religie. Cursul ulterior al istoriei (cu toată implicarea deosebit de accentuată a evreilor „marxiști" în ceea ce s-a numit „construirea socialismului") a confirmat această „neasimilare", mai curând de ordin metafizic, cum pare a lăsa să se creadă Mihail Sebastian din răspunsurile lui vehemente date antisemiților, în frunte cu chiar profesorul și prefațatorul său. Această „confirmare" a început să se producă încă din timpul vieții scriitorului (curmată, s-ar zice, într-un chip cam neașteptat-misterios). Este suficient să recapitulăm — iarăși nu e locul pentru amănunte — avatarurile premierei piesei *Steaua fără nume*, într-o vreme când antisemitismul (însă, *per a contrario*, și filosemitismul românilor) se manifesta în cele mai violente forme.

Paradoxal, perspectiva istorică ce ne desprate, permite parcă aprecierea că totuși extrem de lucidul „elev“ era ținut — împotriva celor ce spusese — la aceeași concluzie cu a profesorului. Chiar dacă profesorul se întemeia, în demostrația lui, pe un sofism, în timp ce elevul îi dădea replica prin fapte istorice limpezi ca lumina zilei. Istoria arată că Iuda suferă în continuare, fie și după întemeierea unui stat evreu, ajuns acum la o treaptă însemnată a puterii lui politice și militare, dar veșnic amenințat de forțe ostile. Asemeni unui adevărat profet, Mihail Sebastian nu avea încredere în eficiența sionismului, ca soluție a salvării evreimii. Iată un pasaj revelator din „aspra“ prefață a profesorului Nae Ionescu:

„... Părerea mea este că criza iudaismului e permanentă. Continua pendulare [...] între polul național și cel religios, nu este numai o întâmplare (riguros verificată istoricește, dar totuși întâmplare!), ci o necesitate. Povestea jidovului rătăcitor nu este numai o poveste, ci însăși expresia neliniștei acestei rase care nu și-a găsit drumul.

O sinteză între momentul național și cel religios al iudaismului este imposibilă, pentru că aceste două momente nu sunt omogene; iar atâta timp cât această sinteză nu este posibilă, toată viața iudaică va fi frământată de oscilările între cele două centre de polarizare. Iată deci dilema gravă în care se află iudaismul: sau își păstrează specificitatea, adică dublul caracter natural-național și religios, și atunci criza de oscilație între cei doi poli este permanentă; sau pentru înlăturarea acestei crize renunță la unul din elemente — și atunci își sacrifică viața însăși“.

Și acum un pasaj din replica elevului:

...„Pe adversitatea lor (antinomiile spiritului evreu), pe violența lor interioară, iudaismul trebuie să existe, să creeze și să... sufere. Întreaga lui istorie nu poate fi decât o încercare desperată de a găsi linia de mijloc între mistică și îndoială, între orgoliu și umilință, între solitudine și colectivitate. E posibilă oare această linie de mijloc? E posibil acordul atâtor drumuri contrarii? Nu știu! Ceea ce știu însă e că în cele mai multe mii de ani — nu în două mii, ci în toate miile de ani ale existenței sale — iudaismul nu a izbutit să facă pace între marile sale adversități interioare. Dacă ele sunt ireductibile, Iuda va suferi, «Iuda trebuie să sufere». Are antisemitismul vreun raport cu această tragedie? Poate că da. Dar un raport cu totul exterior și neesențial. Este un fel de «lege a celei mai mici rezistențe», care canalizează spre evrei diversiunile de ură ale organismelor în criză. Rând pe rând, biserica, feudalismul, burghezia, în ceasurile lor de descompunere, au îndreptat momentan spre evrei forțele latente ce le subminau. *Dar nu acest antisemitism determină tragicul iudaic. Îl alimentează dar nu-l explică și nici nu-l provoacă. El rămâne la periferia suferinței evreiești, care își are autonomia ei spirituală.* Prin ce sunt tragice misterele dramatice ebraice? Prin antisemitism? Dar nici nu există acolo, Prin ce e tragică drama lui *Anski, Dibuc?* E o dramă între evrei, fără nici un ecou din afară. Nu e vorba nici de pogromuri, nici de numerus clausus, nici de d-nii Cuza și Codreanu — și este totuși o cutremurătoare tragedie iudaică, arzând în propriile ei flăcări.

V-ați gândit vreodată că momentele de cea mai înaltă tensiune ale dramei sale neamul lui Israel le-a trăit sub profeți? Mi se pare că hitlerismul nu exista pe atunci. Cred că într-o bună zi, nu prea depărtată, va înceta să existe. Dar «Iuda» va continua să sufere. Cine vrea să râdă e în plus un om fericit.........“ „Scriam în *Două mii de ani:*

„Adversitatea lor, a antisemiților, ar fi la urma urmei suportabilă. Ce ne facem însă cu adversitatea noastră, cu propria noastră adversitate. Cu ei ne vom împăca poate — cine știe? — într-o zi. Cu noi însă, când? (subl. în textul original) Când? Probabil, niciodată?“.

(*„Iuda trebuie să sufere,* în *Cum am devenit huligan,* op. cit.)

Am produs aceste citate ample (Mihail Sebastian, în lunga polemică iscată, se considera victimă a citatelor prea mici, trunchiate anume) spre a se vedea, cum spuneam, surprinzătoarea coincidență de fond între părerile lui Nae Ionescu din *Prefață* și cele ale autorului prefațat. Împotriva celor afirmate *expresis verbis*, când, lăsând să se înțeleagă oportunismul profesorului, scria în 1934, la trei ani după ce îi ceruse *Prefața:*

„Eram sigur că Nae Ionescu nu va scrie nici pentru prieteni, nici pentru dușmani, ci *pentru carte*. Eram sigur că-mi va scrie prefața din 1931, *ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat de atunci* (sub. în textul orig.), căci, orice s-ar fi întâmplat, nu avea dreptul să-și modifice gândirea asupra unei drame ce nu e nici de azi, nici de ieri, ci de totdeauna. Această gândire o cunoșteam, și orice surpriză mi se părea exclusă.

Trebuie să recunosc astăzi: m-am înșelat.“

(*Nae Ionescu și iudaismul*, Ibid.),

„Elevul“ dă semne a nu putea ieși din ghearele metafizicei și logicei ionesciene, fie ea și sofistică. Pe atunci cultura și literatura română trăia într-un aer metafizic saturat, dacă băgăm bine de seamă la filosofii vremii. Marxismul, materialismul dialectic și istoric, care au făcut ravagii în interpretările literare, inclusiv asupra operelor lui Mihail Sebastian, după 1948, cunoscute bine de însuși autorul *Stelei fără nume*, erau considerate chiar de el insuficiente pentru explicare dramei iudaismului, când îl descoperim scriind:

„Nici revoluția marxistă, nici sionismul nu vor ajunge până aici („împăcarea“ Israelului cu celelalte neamuri, n.n.). E un punct de foc, pe care nu-l vor surprinde și pe care, mai ales, nu-l vor suprima. Toate victoriile sunt posibile, în ordine politică, economică, socială. Sub toate aceste victorii însă va rămâne probabil aceeași iremediabilă „vocație pentru durere“.

(*„Iuda trebuie să sufere“*, ibid.)

Chiar și în ceea ce privește teoria ionesciană zisă a „bunului român“ (v. mai departe secțiunea *Nae Ionescu și „elevii“ săi)* părerile lui Mihail Sebastian se potrivesc cu ale profesorului, când află un exemplu cât se poate de nimerit, crud și acut polemic, prin referire la moartea pe front a criticului I. Trivale:

„Cât despre Trivale, după ce a definit în *Noua Revistă Română* noțiunea de «a fi român», s-a dus să moară pe front, în fruntea plutonului său. Își închipuia, murind cu capul pe mitralieră, că moare român. S-a înșelat. În 1930, se dezvelea la Predeal un monument al scriitorilor căzuți în război, și numele lui Ion Trivale nici nu era pomenit. Nici moartea nu l-a «asimilat» pe Iosef Netzler pământului pentru care a murit“.

(v. *Primul roman rasist românesc*, op. cit.)

Drama trăită de Mihail Sebastian (evreul Josef Hechter din Brăila) în urma publicării celei mai caracteristice dintre operele sale, „romanul“ *După două mii de ani* se prelungește mult, pe întregul parcurs al vieții lui, așa cum constatăm și din *Jurnalul* ținut din 1935 până în 1944, cu un an înainte de moarte, publicat postum, abia în 1996. Este, ca și în cazul altora din epocă, un jurnal de tip gidian, cum s-a obișnuit a se spune, deși autorul declară a fi fost admiratorul *Jurnalului* — întins pe un sfert de secol: 1886 - 1910 — lui Jules Renard, apărut și acela postum, în 1925, după15 ani de la moartea autorului.

Sunt mai multe aspecte, toate extrem de interesante în acest jurnal, privind atât viața intimă-sentimentală a scriitorului și, într-o măsură și mai mare încă, procesul său de creație, a piesei de teatru *Jocul de-a vacanța*, a romanului *Accidentul*, a diverselor studii, eseuri, traduceri etc. până la *Steaua fără nume* ș.cl. Mai ales surprind acum relațiile lui cu diverși confrați, dezvăluite cu o franchețe cu totul ieșită din comun, asemănătoare cu cele ce citim în *Agendele* (prea crude acestea, categoric scrise nu deloc spre a fi date publicității) lui E. Lovinescu, de curând totuși editate.

Noile lumini și umbre aruncate asupra vieții literare interbelice nu surprind atât de mult prin radicalitatea lor (ne așteptam la aceasta: „genus irritabile...“), cât prin implicațiile politice ale vremii care, ca și în zilele noastre, duc la oportunisme ce înlătură orice urme de *idilism* ce, eventual, ne-am fi însușit în conștiințele noastre de admiratori ai acestei cea de a doua mare epocă de înflorire a literelor românești: „Ce am eu comun cu toată povestea asta, cu politica asta, cu toate comploturile astea... Suntem o mahala de literați. Sinistru, sinistru, încă o dată sinistru[...] Mi-e silă. De ce n-am rămas un meseriaș oarecare — avocat, birocrat —, un om de treabă și de ce nu mi-a fost dat să am casa mea, viața mea, iubirea mea, fără complicații, fără nimic «interesant», fără regrete“ — declară la un moment dat memorialistul. Cu deosebire în politică și în cultură, chestiunea antisemită — suntem în momentul de vârf al manifestărilor legionare — agită spiritele. Sunt semne că piesele de teatru ale unui evreu nu vor putea fi jucate pe scena Teatrului Național. La un moment dat evreilor li se interzice să practice jurnalismul, lucru ce pare a indigna și pe Nae Ionescu. Prieteni vechi, foarte apropiați, cum ar fi Mircea Eliade, Haig Acterian, Marietta Sadova, devin dintr-odată (când la putere se instala guvernul Goga) misterioși, îl ocolesc, nu-i mai telefonează, nu-l mai vizitează, nu-l mai salută chiar, de teama de a nu se... compromite. Alteori fac afirmații de-a dreptul cinice, cu totul surprinzătoare:

„Camil Petrescu, întâlnit azi-dimineață la Capșa, era indignat pe mine fiindcă încercasem să spun că procesul de la Craiova, al antifasciștilor, se desfășoară în condiții sălbatice.

— Ăștia nici n-ar trebui judecați. Trimiși direct la închisoare. Zece ani, douăzeci de ani, fără judecată. Nu să le dea ocazia să facă propagandă comunistă la proces, prin martori și avocați...“

Fragment din însemnarea datată *Joi 25 iunie 1936)*

Despre Mircea Eliade, (notă din *2 martie 1937):*

„Lungă discuție politică cu Mircea, la el acasă. Imposibil de rezumat. A fost liric, nebulos, plin de exclamații, interjecții, apostrofe... Din toate acestea nu aleg decât declarația lui — în sfârșit leală — că iubește Garda, speră în ea și așteaptă victoria ei. Ioan Vodă cel Cumplit, Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, Bălcescu, Eminescu, Hajdeu cu toții au fost la timpul lor gardiști. Mircea îi cita de-a valma...“

Și în alt loc, tot despre Mircea Eliade (17 decembrie 1937), un citat dintr-un articol scris de el *(De ce cred în biruința mișcării legionare)* în *Bunavestire:*

„Poate neamul românesc să-și sfârșească viața... surpat de mizerie și sifilis, cotropit de evrei și sfârtecat de streini? [...] revoluția legionară are drept țintă supremă: mântuirea neamului... cum a spus Căpitanul“.

Camil Petrescu, dacă este să credem *Jurnalului*, declara că în cazul când direcția Teatrului Național va fi dată lui Victor Eftimiu el se va înscrie în Gardă, potolindu-și manifestările de acest fel însă, când începe prigoana antilegionară, când Nae Ionescu, Mircea Eliade și alții sunt internați în lagărul de la Miercurea Ciuc. Sebastian nu-și uită prietenii în nenorocire. Îl vizitează, la momentele grele, de panică, pe Mircea Eliade, este impresionat de Nina, soția lui care își frânge mâinile plângând: „Îl omoară pe Mircea, nu-i lăsați să-l omoare pe Mircea!“. Nu uită să noteze în *Jurnal* nici cele ce-i spusese Noica, (în momentul care, văzând masacrul sângeros al legionarilor, în frunte cu însuși Căpitanul, strangulați, împușcați, sub pretextul fugii de sub escortă) zicând că el acum abia se pregătește să se înscrie în Garda de Fier. Este zguduit de moartea neașteptată a lui Nae Ionescu, la 15 martie 1940:

„Plâns nervos, imposibil de stăpânit, ieri-dimineață, intrând în casa lui Nae Ionescu, două ore după ce a murit. Se duce cu el o întreagă perioadă din viața mea [...] Ce soartă stranie a avut omul ăsta extraordinar, care moare neîmplinit, nerealizat, învins și — dacă nu mi-ar fi greu s-o spun — ratat. Mi-e atât de drag tocmai pentru că a avut așa de puțin noroc...“

Dar, și în *Jurnal*, ca și în *Cum am devenit huligan*, „elevul“ are, am zice, gingășia, delicatețea de a-i aduce mereu argumente profesorului său în legătură cu rătăcirea lui în antisemitism. Cu umor, uneori — ca dealtminteri și când își spune părerea despre „infatuările“, nevinovate în fond, ale lui Camil Petrescu: se credea cel mai mare romacier, cel mai mare dramaturg, cel mai mare filosof, cel mai mare... om politic, strateg militar etc. — *Jurnalul* reține și prea buna părere despre sine a lui Nae Ionescu, poza cumva caragialească, punându-l să vorbească despre situația politică internațională cam așa:

„... I-am spus-o Regelui de-atâtea ori: n-a vrut să mă înțeleagă. Acuma, dacă ar funcționa un tribunal revoluționar, l-ar pune pur și simplu la zid. Câte ocazii pierdute! Acum un an nemții îmi făceau propuneri extraordinare ca să ne înțelegem cu bulgarii. Mergeam la Adrianopol, făceam un imperiu. Acum doi ani i-am adus Regelui coroana Poloniei pe tavă. N-a vrut să mă audă. Acum o să fim siliți să ne dăm nemților pe nimic [...].

—Dar Franța? întreb eu, timid.

— Franța merge și ea cu Germania. Eu le-am spus nemților: mă băieți, trebuie să faceți pact cu francezii. Altfel nu merge. Și atunci Schacht s-a dus la Paris. Uite, am să-ți spun una care o să te uluiască [...] Uite, am aici o scrisoare de la Daladier — chestia e tranșată — că cum o veni prim ministru să plec la Paris..."

(Însemnare din 2 ianuarie 1937)

Un fragment de *Jurnal* precum cel de mai sus arată limpede că cele 9 caiete — mult mai în stilul lui Jules Renard decât al lui Gide — urmau să fie publicate, cândva, nu știa nici autorul lor când. Erau, în felul lor și *ficțiune*. Sau, de voim să privim lucrurile și într-alt chip, această operă postumă dezvăluie încă mai bine decât cea antumă, un Sebastian *contemplativ*, cu detașare, față de contemporanii (prieteni sau neprieteni) săi, în frunte cu Nae Ionescu, pe care îl *observa* cu un ochi demiurgic, cu detașată îngăduință... de poet și filosof. Era doar un mare iubitor al muzicii clasice, un împătimit după Bach, Mozart, Beethoven, Haydn, Vivaldi..., un împătimit iubitor al frumuseților naturii, a munților, a zăpezii, a Bucegilor, a schiului, a mării și cu deosebire a Balcicului — și astea toate sunt notate cu abundență în *Jurnal*. Nefericirea lui, *nedumerirea* lui, marea lui suferință, era de a nu fi înțeles discordia dintre oameni și mai ales de a se fi văzut — de către cei proști, de brute, de nesimțiți — străin în patria lui, victimă a antisemitismului.

Acum nepotul dinspre tată al lui Stroe Ivașcu, „țăran din Bărăganul Brăilei", Nae Ionescu (Ghiță Blidariu profesorul și filosoful din *De două mii de ani)* și strănepotul evreului Mendel din Gropeni (pomenit în catagrafia orașului Brăila încă dinanul 1828), Josef Hechter-Mihail Sebastian, autorul *Stelei fără nume*, stau foarte bine alături în istoria culturii noastre — atât prin ceea ce îi deosebește cât și prin ceea ce-i apropie — mult mai agitată decât apele Dunării la Brăila și decât sălciile bătute de vânt aplecate veșnic deasupra lor.

Ar fi extrem de interesant să se întreprindă o comparație (ceea ce noi nu ne permitem aici, mărginindu-ne la doar câteva observații) între *Jurnalul* lui Mihail Sebastian și *Memoriile* celui mai bun și mai apropiat, la un moment dat, prieten și coleg de generație al său, Mircea Eliade, cărți referitoare la aproximativ aceeași perioadă istorică. Ele sunt, de departe, cele mai importante (ceea ce au scris Camil Petrescu, Rebreanu chiar, pălesc în fața lor) opere de acest gen din întreaga noastră literatură, și nu numai cea dintre războaie. Cel dintâi, având, cum spuneam, un model mărturisit, *Jurnalul* lui Jules Renard, notează amănunțit, aproape zilnic, cu numai, prin raportare la întreg, câteva goluri ce abia se resimt, tot ce s-a întâmplat important și a observat în juru-i, omul și scriitorul Mihail Sebastian, între data de 12 februarie 1935 și data de 31 decembrie 1944, cu un mare grad de spontaneitate (nu absolută totuși, cum am mai observat, după toate probabilitățile autorul imaginând publicarea acestor pagini, în vreun fel oarecare, remaniate sau nu). Cel de al doilea scriind, cum se vede și în titlu, doar *Memorii*, redactate în spre sfârșitul carierei, cu o firească lăsare deoparte a detaliilor, uneori și cu... „vinovate" omisiuni, printre altele și activitatea sa de membru al Gărzii de Fier, pe care abia din *Jurnalul* lui Sebastian o deducem cu oarecare precizie. Și la unul, și la celălalt domină... *politicul* (sunt doar... români), referirea la evenimentele interne dar și la cele internaționale, la război, în primul rând. Observatorul din *Jurnal* se află în țară și privește întâmplărie de aici, din București mai ales, cât se poate de amănunțit, *Memoriile*, mai parcimonioase în amănunte, cu o firească estompare a detaliilor, privesc întâmplările (cu atenția îndreptată tot spre România) de la Lisabona, de la Londra, de la Paris, din America etc. Și colo și colo sunt descrise îngrozitoarele bombardamente aviatice (la Londra, de exemplu, de către Mircea Eliade, la București, de către Sebastian: primul însă ne oferă, oricât de exact, de fidel, o imagine pe care nu o are imediat sub ochi, în momentul redactării; celălalt scrie imediat după fiecare bombardament: au fost, aflăm, multe de tot, aproape toate de mărimea, intensitatea și consecințele dezastruoase a celui din 4 aprilie 1944, într-o marți). Și colo și colo sunt urmărite fazele războiului, pe întregul parcurs, cu deosebirea că Mircea Eliade are răgazul de a spune tot ce s-a întâmplat în acest sector de viață, în timp ce, prin forța lucrurilor, Sebastian își curmă relatarea la sfârșitul anului 1944. Știm bine acum, văzându-i opera întreagă (v. mai departe cap. dedicat lui Mircea Eliade în secțiunea *Nae Ionescu și elevii săi)* că multe din cele scrise în *Memorii* intră în creația propriuzisă, cu deosebire în *Noaptea de Sânziene*. Deducem că și Mihail Sebastian, de ar fi trăit „normal", ar fi utilizat multe din notațiile jurnaliere în opere pe care n-a apucat să le mai scrie: avea de gând să scrie un roman al războiului, poate și câteva piese de teatru pe această temă; de multe ori, notând în *Jurnal*, are impresia netă că războiul, în desfășurarea lui, semăna cu o stranie, stupidă, în fond, uriașă, piesă de teatru; ba chiar, stimulat de citirea *Amintirilor colonelului Lăcusteanu*, editate de Camil Petrescu, citind apoi culegerea de documente în legătură cu revoluția română de la 1848, ce tocmai se tipărise, gândea la un fel de... comedie „istorică". În totului tot, mai mult decât în cazul lui Eliade notațiile memorialistice ale lui Sebastian privesc, îndeaproape, insistent de tot, repetat până la sațietate, procesul de creație pe parcursul relativ scurtei lui cariere, fie despre *Jocul de-a vacanța*, despre romanele *Accidentul* și, retrospectiv, *De două mii de ani*, fie despre *Ultima oră*, *Steaua fără nume*, *Insula* etc., fie despre studiile, eseurile și numeroasele traduceri pe care le-a făcut din literatura franceză și engleză, unele din pasiune (Marcel Proust, Pagnol și alții, Bernard Shaw etc.), cele mai multe la cererea oamenilor de teatru, spre a-și putea câștiga pâinea zilnică. Cea mai originală perspectivă a acestei deosebit de interesante și prețioase opere este cea... „evreiască", autorul „romanului" *De două mii de ani* trăind, în continuare, cu atât mai intens cu cât traversează curbele sinuoase ale antisemitismului din România anilor la care se referă: agresiunea legionară, alimentată de hitlerism, războiul, pogromurile (care la noi, relativ, au fost puține), munca forțată, jafurile, cele mai adesea patronate oficial de către stat, taxe speciale dintre cele mai împovărătoare, excluderea din funcții, purtarea cu... sila a stelei galbene în șase colțuri, deportările etc. etc. Paginile *Jurnalului* sunt o mărturie emoționantă a participării lui Mihail Sebastian la suferințele etniei din care făcea parte. Când, odată armistițiul încheiat cu U.R.S.S. mulți, foarte mulți dintre conetnicii săi ies la suprafață (la mijloc erau câțiva comuniști evrei români, întorși în țară odată cu tancurile rusești, Ana Pauker în fruntea lor) și ocupă locuri importante în conducerea statului, Mihail Sebastian, cu o inegalabilă eleganță de spirit, devine mefient față de aproape toți, chiar și față de blajinul, la urma urmei, profesor Al. Graur. Nici un semn de ploconire, de obediență onctuoasă față de ocupanți. Dimpotrivă, nemilosul *Jurnal* consemnează chiar și rapturile (obsesia lor pentru „jucărica" numită ceasornic) și violurile soldaților ruși. Nu putem ști cum ar fi evoluat omul și scriitorul, *ca evreu*, dacă nu ar fi murit, prematur, în ziua de 25 mai 1945, sub roțile unui automobil, un stupid și banal accident, se spune. În orice caz, atât cât se vede până la data la care *Jurnalul* se oprește oarecum brusc, atitudinea omului și intelectualului este de o mare noblețe. El, citind, cum am spus, documente referitoare la revoluția de la 1848, afla — asemeni lui Caragiale și, de ce nu?, Ibrăileanu — materie de comedie — găsind (se gândea la „revoluțiile" pe care le avusese însuși sub ochi, începând cu „rebeliunea legionară") că la noi românii istoria se... repetă, mai ales în modul cum acționăm politic, întotdeauna cu... ordin de la stăpânire. Avea printre conetnicii săi intelectuali de un oportunism scandalos, studioși asidui și „profunzi" ai „trecutului nostru de luptă", exaltând *patrușoptul* (Bălcescu, „revoluția burghezo-democratică", exact cum scrie la carte Lenin: treaptă necesară spre revoluția proletară etc.). Dar ce spun? Nu numai evreii au fost invocatorii perseverenți ai patruzecioptismului, ci, neaspărat, și mulți dintre români, în frunte chiar cu Camil Petrescu (al cărui oportunism de dinainte de 23 august 1944 este sancționat foarte aspru în *Jurnal)*, cu ale sale *Bălcescu* (piesa de teatru) și *Un om între oameni*, astfel încât sechelele acestui... proletcultism nu au dispărut din capul multora nici până astăzi. Nu mai putem vorbi cum se cade despre Bălcescu sau Alecu Russo, mari patrioţi şi mari scriitori romantici, din cauză că au fost... „compromişi“ în vremea lui Dej - Ana Pauker şi în vremea lui Ceauşescu. Chiar Eminescu a fost exaltat, cam în acelaşi fel,de mulţi dintre coetnicii lui Mihail Sebastian, unii dintre ei, exprimându-se acum dimpotrivă, pe ici şi pe colo (cu oarecare perfidă discreţie).

În sfârşit, *Jurnalul* lui Mihail Sebastian arată pe scriitorul de teatru, pe împătimitul de teatru, pe ambiţiosul tenace în a da cele mai bune piese de teatru între toţi contemporanii săi. Elabora, se vede din *Jurnal*, în chinuri tantalice, având un spirit autocritic de mare luciditate (se plângea către sine însuşi că e prea lipsit de fermitate în trasarea caracterelor personajelor, prea „delicat“ etc, ceea ce este adevărat), citea ceea ce lucra, pe parcurs, prietenilor săi, cei mai mulţi oameni de teatru: Sică Alexandrescu, Haig Acterian, Marietta Sadova, Leni Caler şi mulţi alţii. A izbutit, credem, chiar aşa cu o operă şi o viaţă ciuntite, să fie un important dramaturg din epoca interbelică. (Aceasta este şi raţiunea pentru care scriem despre el în secţiunea pe care am intitulat-o *Câţiva dramaturgi*. Puteam, cum am mai spus, să-l fi grupat printre „elevii“ lui Nae Ionescu). G. Călinescu, necunoscându-i piesele de teatru, îi face în monumentala sa *Istorie* un paragraf-medalion puţintel cam nedrept (spre mâhnirea lui Mihail Sebastian, care s-ar fi voit printre prietenii marelui scriitor şi critic, cum era cu Al. Rosetti şi cu mulţi alţii). În *De două mii de ani* găseşte că Nae Ionescu avea dreptate, la urma urmei, să-l judece cum l-a judecat, la mijloc venind imposibilitatea evreilor de a se asimila, drama lor milenară.

CRITICI, ESTETICIENI, ISTORICI LITERARI

Potrivit unei idei des invocată și argumentată de G. Călinescu, cei mai mari critici ar fi înșiși scriitorii, pe considerentul, clar pentru toată lumea, că secretele meșteșugului sunt cunoscute mai întâi și întâi de cei care îl practică și-l finalizează în capodopere. Într-adevăr, printre cei mai avizați critici, esteticieni și istorici literari din această epocă trebuie să trecem (și am făcut-o la locurile respective) pe unii dintre poeți, prozatori și dramaturgi. Camil Petrescu, Al. Philippide, G. Călinescu însuși, înaintea tuturor, Mihail Sebastian și alții.

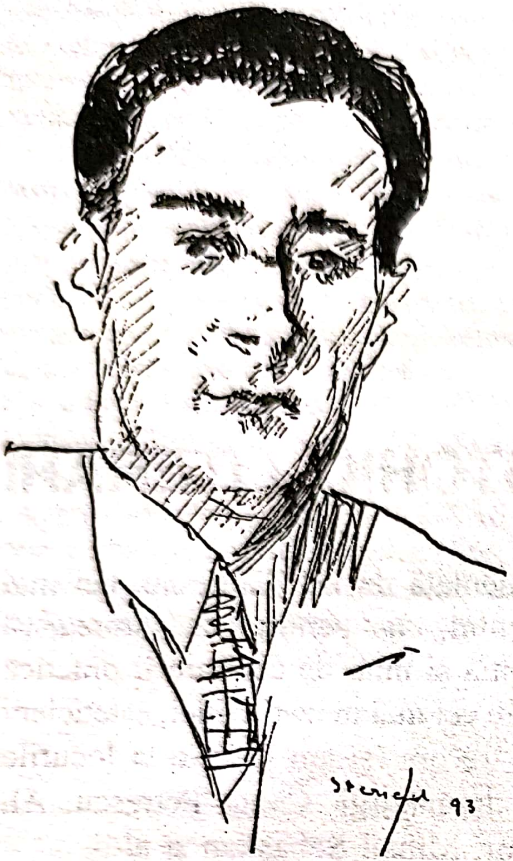
Amploarea fenomenului literar din epoca interbelică a dus însă cu necesitate la apariția și formarea — pe urmele și în preajma unor directori de conștiințe ca Ovid Densușianu, Ibrăileanu sau E. Lovinescu — a criticilor, esteticienilor și istoricilor literari „profesioniști“ ori academici, foarte activi, producători de idei și opere dintre cele mai fecunde în cultura noastră. Însemnătatea lor este atât de mare, încât de îndată se întrezărește necesitatea unei istorii a criticii, paralel cu istoria literară propriu-zisă. De aceea și noi, în scurtul capitol consacrat criticii — la mijloc intrând și profilul general al lucrării de față —, ne propunem un șir de medalioane cât se poate de sumare, de nu de-a dreptul schematice.

MIHAI RALEA

Secundantul lui Ibrăileanu la *Viața românească* și principalul conducător al revistei după 1933 este Mihai Ralea (1896 - 1964)[1], profesor universitar eminent, cu doctoratul în drept și litere de la Paris (1923), cu contribuții remarcabile în domeniul sociologiei și al psihologiei. Nu face critică în mod sistematic, asemenea profesioniștilor, operele literare fiind pentru dânsul mai

---

[1] BIBL. *Scrieri din trecut*, I - II, E.S.P.L.A., 1959; *De la T. Maiorescu la G. Călinescu, Antologia criticilor români*, ediție întocmită de Eugen Simion, Ed. Eminescu, 1971. Petre Anghel, *Mihai Ralea, vocația eseului*, Ed. Cartea Românească, 1973.



mult niște puncte de plecare în dezvoltartea unor idei cu orizonturi depășind simțitor sfera specialității, cu atât mai interesante însă prin caracterul lor militant, într-o vreme când misticismul și purismul etnic amenințau cu îngustimea. Cu multă vervă și cu talent, Ralea polemizează împotriva gândiriștilor extremiști și obscurantiști, nu o dată agresiv etniciști, descoperindu-le afinități cu unele curente europene la modă pe atunci, ca spre a confirma, nu fără umor, teoria sincronismului lovinescian. În mod egal, el se declară adversar al purismului estetic de la *Sburătorul* și face opoziție, cu argumente dintre cele mai convingătoare, lui Paul Zarifopol, apărător și acesta din urmă al autonomiei artei într-un înțeles prea restrâns. Sociologul și psihologul avizat apără, ca și Ibrăileanu, specificul național, diversificând și îmbogățind argumentele conducătorului revistei ieșene.

Una dintre cele mai fecunde idei introdusă de Mihai Ralea în critica și istoriografia românească este aceea conform căreia, dată fiind complexitatea factorilor sociali și psihologici care o generează, *„o operă e totdeauna mult mai bogată decât crede sau vrea creatorul ei“* (subl. în text, *Despre critica literară*, 1928). Privită din anume unghi, opera „trăiește“, împotriva autorului, prin concursul generațiilor de cititori care pot contribui la descoperirea și chiar la îmbogățirea sensurilor ei. Criticul, fiind un cititor dintre cei mai avizați, este deci un „creator de puncte de vedere noi, în raport cu opera“. De unde legitimitatea, în afara oricărei discuții, a criticii:

> „Autorii detestă pe critici. Dar aceștia sunt frații lor. Exemplu de abnegație mai mare e greu de închipuit. Ei colaborează fără vanitate la perfecția operei, de a cărei celebritate numele lor nu e legat.. Ei pun pietre la edificiul a cărui glorie finală se prinde de alt nume. Shakespeare, Goethe, Michelangelo sunt mari întâi prin geniul lor. Dar sunt mari și pentru generalizarea, pentru amplificarea operei lor de către critici.“

Mihai Ralea este primul critic român care, dacă nu a și descoperit, a afirmat, răspicat și sintetic, valoarea poeziei argheziene. Evenimentul a avut loc în 1927 (în paginile *Vieții românești)*, la apariția în volum a *Cuvintelor potrivite*. Articolul-eseu, scris în nota timpului, fără rezonanțele apologetice — oricât de bine acoperite prin argumente — cu care suntem azi obișnuiți, țâșnește direct din condei, cu impresia că autorul ne vorbește exact în clipa în care a lăsat cartea din mână. Conștiința critică este însă pătrunzătoare, și considerațiile urmează să fie, toate, subsumate unei idei centrale cu care chiar se începe:

> „După ce ai lăsat din mână volumul de versuri al d-lui T. Arghezi, *Cuvinte potrivite*, o impresie se ridică deasupra tuturor celorlalte: amestecul de sublim și stângăcie, de măreț și mizerabil, de perfecție și ratare. Imaginație aci grandioasă, atingând simbolul sau mirajul, aci delicată și miniaturistă, nuanțată până la vecinătatea subtilității, epitete viguroase, adânc caracteristice, imagini pline de gândire prescurtată, sugestii insinuante, care se strecoară în suflet pe furiș și în tot corpul, transformă tot ritmul visurilor și-l umple cu muzică de atmosferă, potrivită exact sensului, fără să-l clarifice complet, căci i-ar împrăștia farmecul." etc.

Fină rămâne observația referitoare la „obiecțiunile" lui Arghezi aduse „fiziologiei omenești" — de unde asemănarea scriitorului român cu Octave Mirabeau —, în care criticul vede „un accent de purist, aproape de spiritualist profund ofensat", semnificative fiind în această privință versurile din *Blesteme*, citate ca atare. În același sens vine și magia verbului arghezian, asemănat cu începuturile științei: „magia e începutul științei, o știință imaginativă și naivă, bazată pe primele apropieri pe care le facem între lucruri, pe cele dintâi concordanțe care apar și pe care nu mai așteptăm să le controlăm". Fixarea în epocă a fenomenului arghezian, cu toată originalitatea lui surprinzătoare, se face cu instrumentele unuia dintre cei mai cultivați comentatori, multilateral informat, când poetul român e apropiat de momentul simbolist european, mai ales în direcția căutării și descifrării „misterului", a „sufletului lucrurilor", ca în cazul lui Villiers de l'Isle Adam, Maeterlink, Saar Péladan și alți urmași ai lui Edgar Poe sau Novalis. Nu mai puțin este pus în evidență specificul național în poezia lui Arghezi, apariția ei în directa continuitate a lui Eminescu, precum și aspectul aproape folcloric din unele versuri, cum ar fi cele din *Lingoare*, citate în articolul amintit, adevărată piatră de hotar în exegeza argheziană.

În *Memorial (note de drum din Spania)* (1930) și *În extremul Occident, Note de drum din Antile, California, Canada* (E.S.P.L.A., 1945), Mihai Ralea se remarcă în domeniul prozei, stilist sobru și elegant, observator degajat și acut, în același timp, fără paradă informativă referitoare la cele văzute, subtil instructiv totuși.

PAUL ZARIFOPOL[1]

Opus lui Mihai Ralea, prin estetismul pur pe care-l profesa, legat însă și el de Ibrăileanu și de cercul *Vieții românești*, este PAUL ZARIFOPOL (1874 -

---

[1] BIBL. *Pentru arta literară*, I-II, ediție de Al. Săndulescu, Ed. Minerva, 1970; *Pentru arta litărară* I, Ediție și prefață de Al. Săndulescu, Ed. Fundației, Cart. Rom., 1997. *De la T. Maiorescu la G. Călinescu...*, ed. cit.; H. Zalis, *Paul Zarifopol comentat de ...*, Ed. Rectf., 1995.

1934), ieșean de origină, cu temeinice studii de filologie la Halle și Leipzig, în Germania, unde se împrietenise cu exilatul de bună voie Caragiale. În *Despre critica rentabilă (Adevărul literar și artistic*, 1928), articol polemic la adresa chiar a lui Ibrăileanu și Ralea, el se declară cu totul în favoarea criticii pur estetice, cu respingerea categorică a sociologiei, a psihologiei și biografismului. Riscul ar fi fost lipsa de „rentabilitate“ a unei astfel de critici — arată Zarifopol cu ironie, întorcând într-altfel cuvântul lui Ibrăileanu — și pierderea unei popularități pe care o vânează cu atâta insistență unii. Când preopinentul său observa că a practica estetismul gol echivalează cu „un act de obscurantism îndreptat împotriva culturii unui popor“, Zarifopol venea și el cu un argument de ordin etic: sociologismul și psihologismul biografic ar fi „ajutat în chip pernicios monomania politică, una din mizeriile istorice care alterează cu deosebire societatea românească“. Răspunsul la o asemenea obiecție nu poate fi dat decât în chiar spiritul lui Ibrăileanu: depinde de modul cum criticul mânuiește psihologismul și sociologia, odată cu respectarea comandamentelor esteticului, spre a face operă critică salutară. Popularitatea nu a căutat-o Zarifopol, însă de a face figură excentrică, paradoxală — măcar în aparență — nu s-a dat în lături. Cu toate studiile serioase de specialitate pe care le avea, el este un amator subțire, nu construiește în domeniul pe care îl cunoaște așa de bine și nici nu poate s-o facă, pentru că prin temperament și gusturi este un sceptic, un negativist și un mizantrop. Ca și celălalt contemporan al său instruit în clasicități, Lovinescu — care era însă un constructiv și de loc un pesimist iremediabil — el nu crede în perenitatea clasicilor. O face însă fără un fundament teoretic solid, constatând numai fapte. Omul de cultură mijlocie nu gustă pe Eschil, și cărțile lui Bataille îi vorbesc mai clar și mai direct. Zarifopol nu crede că pe un bucureștean „măcar cât de deștept și sensibil“, Knut Hamsun îl impresionează mai mult decât „d-l Radu Cosmin“. Chiar Shakespeare și Ibsen au devenit „glasuri confuze“, pe lângă suplimentele dramatice din *L'Illustration*. Sofocle, Corneille, La Bruyére, cu portretele lui „pline de nume grecești fără noimă și de aluzii obscure", versurile „de neîndurată și dormitoare seninătate din *Herman și Dorotheea*", „groaznicele discursuri" din piesele lui Schiller plictisesc teribil, și foarte rar poți afla vreun șir „din Antigona, din *Georgice și Henriada, Ifigenia și Andromaca, Tasso, Afinitățile elective* (o grozăvie supremă!), *Wilhelm Meister, Wallenstein, Don Carlos*", care să-ți „irite o clipă atenția". Savanții, cunoscătorii în materie, ar fi numai niște spirite nenormale, înguste, unilaterale, pervertite:

> „Care om, în stare să vadă estetic, nu simte neplăcut convenționalismul abstract, și prin urmare insuficiența vizuală a atâtor ireproșabile bucăți de sculptură greacă ori de pictură de Rafael și a posterității lui exasperante? Cine, dacă exceptăm cazul de cultură stupid unilaterală sau poză, se poate entuziasma cinstit de „lirismul" corurilor lui Racine, dând cu piciorul în Verlaine?" *(Clasicii*, în volumul *Din registrul ideilor gingașe*, 1926.)

Iată o pagină pe care autorul teoriei mutației valorilor nu ar fi subscris-o nicidecum! Drept este însă a observa la Zarifopol o abia perceptibilă în subtext (și de aceea mare, plină de nu știm ce amărăciune) ironie la adresa vulgului burghez, a insului de rând, care, de teama de a nu părea ignorant, nu mărturisește cinstit „plictiseala imensă în care îl îneacă paginile cele mai clasice". Criticul ar vrea „cetățeanul și capodopera, singuri, singurei", fără admirația pentru scrierile vechi, simplu „moft de educație", după el. Din vasta corespondență avută cu Caragiale, ar reieși că Zarifopol împărtășea aceleași idei, cu privire în special la mofturi și la moftangii. Însă la marele dramaturg și prozator, cum cu dreptate observă G. Călinescu, e de constatat un optimism superior, în ultimă instanță, în chipul de a vedea lumea, în timp ce Zarifopol afectează mizantropia și disprețul unui soi de rentier ce nu poate căpătra adeziunea totală a cititorului de azi. La o constatare ca cea de mai sus a criticului nu se poate răspunde decât că atunci când educația nu mai este un moft, ceea ce însuși ar trebui să conceadă întrucât îl privește, operele clasicilor trăiesc cu toată forța în posteritate. E cazul chiar al lui Racine, al tragicilor greci și al lui Shakespeare.

Nimic nu l-a împiedicat pe Zarifopol să înțeleagă adânc, și printre cei dintâi, opera lui Caragiale, pe care a editat-o cu mare grijă filologică, până la cel de al treilea volum din *Opere* (continuarea efectuând-o apoi Șerban Cioculescu). După dânsul, dată fiind factura eminamente caricaturală a comediilor lui Caragiale, Maiorescu greșea când regreta lipsa de acolo „a părților mai bune ale naturii omenești". Mai ales nu este iertat Gherea (care-i era socru lui Zarifopol) pentru reproșul adus lui Caragiale cum că „râde cu poftă și nu se indignează", semn, într-asta, de lipsă de moralism civic la dramaturg. În *O noapte furtunoasă*, mai zice Gherea, „analiza psihică a tipurilor nu-i destul de adâncă“. „Dar așa ceva — declară cu toată hotărârea criticul criticii — nu se poate!“ Și de n-ar fi scris decât aceste șiruri , Paul Zarifopol ar merita din plin atenția noastră, prin adânca înțelegere a specificului comediei:

> „Dacă adâncești psihicul lui Spiridon sau al Didinei și cercetezi cu largă simpatie umanitară faptele și întâmplările doamnei Mița Georgescu în afară de excursiunea de la Sinaia, suprimi piesa, schița și pe artistul Caragiale, și imaginezi altceva în loc.“

PERPESSICIUS[1]

PERPESSICIUS, unul dintre cei mai harnici condeieri din câmpul criticii și istoriografiei literare interbelice, a fost, la început, un poet încântător, plin de fantezie livrescă. Școala de pe atunci inspira tinerilor mari admirații pentru clasicii vechi și îndemna la o mare solemnitate în oficierea versului. Virgiliu, Horațiu, Ovidiu, Catul, Martial (a tradus numai din ultimii doi: „căci ne-a lipsit nu numai timpul, dar și aplicația, pasiunea și eroismul“, mărturisește scriitorul, cu modestie și imperceptibil umor, târziu, în prefața de la *Opere,* 1966), odată cu toată mitologia antică, invadează peisajul brăilean al nașterii, copilăriei și adolescenței poetului. Stanțele, definitiv cioplite, amintesc de Jean Moréas, grecul rătăcit printre simboliștii francezi, dar și de compatriotul Minulescu, ce impunea pe atunci contemporanilor:

---

[1] PERPESSICIUS (D. Panaitescu: 1891 - 1971) s-a născut la Brăila, unde a făcut studiile primare, gimnaziale și liceale. A absolvit Facultatea de litere în 1914, debutând între timp cu poezii la revista *Flori de câmp* (1911), în orașul natal, la *Versuri și proză* (1913), condusă de I.M. Rașcu, și la *Cronica* lui Arghezi, unde semnează pentru prima dată cu pseudonimul care-l va consacra și care în traducere proprie înseamnă „cel tăbăcit de suferință“. Participă la campania războiului întâi mondial, de unde se întoarce cu mâna dreaptă sfârtecată de șrapnele. Cu stânga, avea să scrie la numeroase periodice din epocă: *Neamul românesc, Letopiseți, Flacăra, Gândirea, Cugetul românesc, Ideea europeană, Contimporanul, Adevărul literar și artistic, Mișcarea literară, Cuvântul liber, Revista Fundațiilor* și altele. Însuși avea să scoată, în 1926-1927, *Universul literar.* Va colabora activ la periodicele de după 1944, până în clipa morții. Printre numeroasele volume care-i însumează opera de poet, critic și istoriograf sunt de citat: *Scut și targă* (1926), *Itinerar sentimental* (1931), versuri, apoi criticele din *Repertoriu critic* (1925), *Mențiuni critice* (I-II) și *Mențiuni de istoriografie literară și folclor* (1957), *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor* (I: 1961, II:1964). La ediția monumentală a operei lui Eminescu a început să lucreze din 1933. Primul volum apare în 1939 și ultimul, al VI-lea, în 1964, lucrarea fiind dusă la sfârșit de urmașii săi, colaboratorii de la Muzeul Literaturii, unde a funcționat ca director până la sfârșitul vieții. A editat, de asemeni, în colaborare cu Ion Pillat, *Antologia poeților de azi* (vol. I:1925, vol. II:1928), precum și opera lui Mateiu Caragiale.

BIBL: *Opere,* vol. I-III, E.P.L., 1966-1971; *Antologie și bibliografie* de Marcel Crihană, Ed. Eminescu, 1988; *Studii, articole și documente,* ed. îngr. de Zamfir Bilan, Ed. Porto-Franco, Galați, 1991.

Carón a dat semnalul de dezlegat odgoane:
Ci șlepurile toate, desprinse de pontoane,
La chei tot mai ezită, în legănări ușoare,
Ca racla peste care,-nainte de-ngropare,
Se-azvârle-n deznădejde o mamă sau o soră.

Din locu-i remorcherul s-a deplasat cu-o proră,
Și brusc, de pretutindeni, ovații triumfale
Se-ncrucișează-n aer cu ploaia de petale,
Ce-aruncă peste șlepuri mulțimea ce rămâne.
(Pe Stix)

O „provincială“ poartă dedicația prețioasă de „Egregio suo magistro, I. Brătescu, Brailowae dedicatissime D.D. auctor“ și un motto făcut din trei citate latinești, unul din Juvenal și două din Ovidiu. Tabloul e stilizat cu elemente din *Tristele* și din *Pontice*, nu mai puțin autohton însă și cu acel iz autobiografic din întreaga poezie a lui Perpessicius:

A nins trei nopți de-a rândul, și albul promontoriu
E-un Ararat pe care — o arcă de ivoriu —
Căsuța noastră zace sub naltele troiene.
O pace nefirească, din vremi diluviene,

Mă-mpresură. Fereastra cu ferigi mari de gheață
Mă-mbie și, pe-ncetul, suflarea mea dezgheață
Un ochi și văd printr-însul decorul vechii Sciții.
(Acolo, iarna vine târziu...)

Autobiografice cu delicatețe, de unde marea gravitate, în fond, sunt poeziile de război din *Scut și targă*. În „ajunul" măcelului, „când în orișice inoportun fiecar de care amintește Catulus e-un patriot", poetul declara cu naivitate că iubește pe o Gretchen, slăvind-o în versurile din *Ad provinciales, meum in Gretchen amorem, spernentes* (1915). De aici umanismul adânc înfiorat cu care sunt văzuți „executații", morții din tranșeele războiului:

Din șanț, executații privesc cu ochiul fix
Spre stelele sublime ce ard în depărtare,
Și-n recile pupile sticlirile stelare
Trezesc reflexe stinse de dincolo de Styx.
(Din șanț, executații...)

Însă, spre deosebire de Camil Petrescu, soldatul din tranșee și, după aceea, rănitul din spital, era bântuit de lecturile simboliste, ale ultimului val, reprezentat prin Remy de Gourmont și mai ales Jules Laforgues. Toamna murind și sumbrul crep de ciori fâlfâind peste câmpul pustiu pot fi și un ecou al lui Bacovia:

Moare toamna în petale de cicori,
Mor pe-ncetul și cicorile-n vâlcea,
Fâlfâie-n răstimpuri sumbrul crep de ciori
Peste câmpul gol și peste viața mea.
(Brancardier)

Ca și decorul de funerară comedie al spitalului, în care muribunzii își așteaptă sfârșitul:

Florilor multicolore de hârtie
Așezate la fereastra de spital,
Soarele de iarnă le prescrie
Un surâs perpetuu-funeral.

Inșilor cu ochii-n bagdadie
Și cu sufletul pe buze de cloral,
Soarele le împrumut-o veselie
Falsă, de priveghi extrem banal.

Totu-i aranjat de comedie;
Nu lipsește-acestui ceremonial
Decât moartea care întârzie
Să apară-n tristul ei final.
(Spital II)

Într-o „profesiune de credință“ — cum însuși autorul numește articolul *În tinda unei registraturi*, publicat în revista *Spre ziuă* (1923) și devenit prefața la volumul *Mențiunii critice*, Seria I, 1928) — Perpessicius își asumă sarcina de cronicar cu multă moderație. Declară a scrie despre toate cărțile care ar prezenta „un cât de relativ interes“, obiectiv, alungând „ca pe o satană ipocrizia“. Blamul, când va fi cazul, va îmbrăca mai curând haina surâsului îngăduitor, „în loc să fulgere a spaimă ca-n Apocalipsă“. În schimb, criticul va da frâu liber entuziasmului, fiindcă, așa cum spusese Sainte-Beuve, „a lăuda cu moderație este semnul celei mai mari mediocrități“.

Perpessicius a lăsat pagini de critică memorabile despre aproape toți contemporanii săi, primiți cu egală solicitudine, comentatorul lepădându-se fățiș de apartenența la vreo școală sau grupare literară. Bunăvoința numai curtenitoare față de unii pare oarecum insidioasă, și volutele capricioase ale frazei critice se cer scrutate atent, ca niște capcane bine pitite. Când însă entuziasmul se desfășoară fără piedici, Perpessicius rămâne un foiletonist dintre cei mai încântători, un adevărat artist, dintre aceia care fac parte din familia lui Odobescu, desfășurând cu dezinvoltură vasta-i erudiție, practicând asociațiile cele mai neașteptate de idei și motive, de la clasicii antici până la cei moderni, mișcându-se cu uimitoare ușurință în literatura universală și în cea națională, în manuscrise vechi, știute numai de el, în folclor sau istorie.

Cu o asemenea formație și cu un asemenea temperament, Perpessicius a dat studii erudite despre clasici, de la Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu, Dinicu și Iordache Golescu, la Alecsandri, Bălcescu, Filimon, Hasdeu, Anton Pann, Macedonski și Caragiale. Opera sa capitală este însă ediția completă și monumentală a scrierilor lui Eminescu, restituită după vraful de manuscrise de la Biblioteca Academiei. Pornind de la ideea lui Iorga, conform căreia orice cuvânt scris de Eminescu se cuvine a fi neapărat tipărit, neobositul editor începe, în 1933, o muncă ce abia acum sperie, prin rezultatele ei. De la volumul I, apărut în 1939, până la al VI-lea, în 1964 — însumând un total de cca. 3500 de pagini in folio —, sunt cuprinse poeziile tipărite în timpul vieții lui Eminescu, postumele și literatura populară (creații proprii și culegeri), cu absolut toate variantele și reliquatele, ștersăturile chiar, însoțite de un aparat de note și comentarii minuțios, cu denumiri de secțiuni adaptate anume și integrate într-un sistem complicat, el însuși greu de descifrat fără o prealabilă inițiere, cu reproduceri fotografice după manuscrise, cu numeroasele „addenda“, „corrigenda“, „exerciții & moloz“ etc. De ar fi fost dusă până la capăt, prin tipărirea după același procedeu a prozei, dramaturgiei, publicisticii, traducerilor, corespondenței etc. colosala lucrare ar fi trebuit să ajungă la aproximativ 20 de volume de același calibru, pe cât putem aprecia (continuatorii lui Perpessicius s-au arătat ceva mai parcimonioși cu spațiul tipografic). Ea nu a putut fi sfârșită și din pricina neajungerii unei vieți de om, la mijloc intrând specificul unei astfel de întreprinderi, unică în toată istoria tiparului.

TUDOR VIANU[1]

G. Călinescu crede că Tudor Vianu greșise neperseverând în direcția creației poetice. El avea însă să devină, după întoarcerea de la studii din Germania, un fondator în estetica filozofică românească, umanist de mare prestigiu și erudiție, profesor știind să insufle discipolilor respectul și demnitatea academică, cultul marilor valori universale și naționale. Erudiția și rigoarea în metoda de cercetare a disciplinelor umanistice, pe care și le impune — căutând a convinge întru aceasta pe cei cu care spiritul său vine în contact —, l-au dus, între multe altele, la conceperea, în *Estetica,* a unui sistem — eclectic, firește — cu totul necesar într-o epocă de fluctuații ideologice contrastante și într-o cultură încă nu pe deplin matură. Teoria kantiană a „finalității fără scop“ a artei este amendată cu multă cumpănire și prin apelul la noțiunea de armonie a frumosului artistic, în sensul ideii că opera de artă repetă, la un nivel superior și specific, condiția activității umane în genere. Prin prisma idealului clasic al omului și a rolului personalității creatoare, în înțelesul goethean, Vianu ajunge la încheierea că arta presupune pe lângă dinamism, măsură, temperarea pasiunilor și raționalizarea lor în anume tipare cât mai aproape de perfecțiune. Spiritul este acela al orientărilor din filozofia germană, dar și al tradiției autohtone, maioresciene în speță. Vianu nu abdică de la ideea autonomiei artei, însă el vede în estetică o disciplină, dacă nu chiar o știință normativă, o pedagogie de anume soi, nu neapărat utilă în înțelesul practic imediat, dar cu totul necesară în formarea omului. Prin exemplaritatea frumuseții și armoniei, care-i sunt caracteristice, arta poate sădi în om înțelegerea și iubirea pentru binele și progresul speței, îndeamnă la lucrarea în comun pentru un viitor mai bun: „... după exemplul artei, ne putem sili către armoniile realizate de ea până acum. Pentru că există artă, poate exista o societate mai bună, o viață morală mai nobilă, o știință mai completă, mai adâncă și mai adevărată“ (*Semnificația filozofică a artei,* 1924).

---

[1] TUDOR VIANU (1898 - 1964) s-a născut la Giurgiu, ca fiul unui medic. După absolvirea gimnaziului din localitate — unde cunoștea pe viitorul poet Ion Barbu — urmează liceul „Gh. Lazăr“ din București și Facultatea de litere și filozofie tot de aici. Încă de prin 1916, publica poezii și articole în *Făclia, Viața literară* (Craiova) și frecventa cenaclul lui Macedonski care, în 1919, și-l asocia la redacția *Literatorului.* În același an participa la fundarea *Sburătorului* lui E. Lovinescu și susținea la revistă cronica ideilor. După luarea licenței în litere (1920), pleca pentru studii de specializare la Viena mai întâi și apoi la Tübingen, unde peste doi ani își trece doctoratul cu teza *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (1924). Din Germania și apoi din țară colabora cu critice, mai mult sporadic însă, la *Ideea europeană, Revista critică* și *Viața românească,* cu al cărei cerc, prin prietenul Mihai Ralea, luase contact încă din vremea războiului, la Iași. Volumul *Fragmente moderne* (1925) cuprinde parte din aceste cronici. În 1924 își începe cariera de profesor universitar la Facultatea de litere din București, încheiată numai odată cu sfârșitul vieții. Din cele peste 50 de volume titluri ale criticului și esteticianului sunt de citat ca mai importante: *Masca timpului, Schițe de critică literară* (1926), *Poezia lui Eminescu* (1930), *Arta și frumosul, Din problemele constituției și relației lor* (1931, *Arta actorului* (1932), *Influența lui Hegel în cultura română* (1933), *Idealul clasic al omului* (1934), *Estetica* (I-II, 1934 - 1936), *Ion Barbu* (1935), *Arta prozatorilor români* (1941), *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală* (1946), *Probleme de stil și artă literară* (1955), *Literatura universală și literatura națională* (1956), *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (1957), *Goethe* (1962), *Arghezi, poet al omului* (1964). A lăsat ediții critice din operele lui Macedonski (1939 - 1946) și Odobescu (1955).

BIBL.: *Probleme de stil și artă literară* E.S.P.L.A., 1955; *Problemele metaforei și alte studii de stilistică,* E.S.P.L.A., 1957; *Studii de literatură universală și comparată,* Ed. Academiei R.S.R., 1960; *Studii de literatură română,* Ed. Didactică și Pedagogică, 1965; *Arta prozatorilor români,* I-II, ediție îngrijită și studiu introductiv de Geo Șerban, E.P.L., 1966; *Estetica,* studiu introductiv de Ion Ianoși, E.P.L., 1968; în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, *Istoria literaturii romnâne moderne,* Ed. Didactică și Pedagogică, 1971; H. Zalis, *Tudor Vianu: apropieri, delimitări, convergențe,* Ed. Minerva, 1993.

În studiile publicate după război, profesorul și-a îmbogățit opera, prin raportarea atentă a condiționărilor de ordin istoric și economic față de factorii spirituali care nasc arta. În certe condiții, artistul dintr-o anumită epocă își ia „un aliat ideologic“, în funcție de care creează. Printre multe alte exemple ce s-ar putea da, studiul *Arghezi, poet al omului* este edificator în acest sens. Parcurgând prin comentarii erudite diferitele „sociogonii“, de la Hesiod până la Eminescu, autorul demonstrează dialectica gândirii poetului, adânc înrădăcinată în tradiție.

Critică literară propriu-zisă Tudor Vianu a făcut numai în foarte mică măsură. Pus în situația de a se pronunța asupra valorii unei scrieri de dată recentă, mărturisește scrupulul de ordin etic al onestității și al simțului de răspundere. După cum reiese din articolul *Critica literară și răspunderea morală* (vol. *Generație și creație,* apărut în 1936), pentru dânsul gustul artistic — care însă lui nu-i lipsea deloc — „poate fi intinat de parțialitate pe când răspunderea morală năzuiește spre universal“. Ca atare, informația multilaterală și exactă, raportarea la principii, rigoarea intelectuală a demonstrației trebuie să meargă mână în mână cu dezideratele de ordin etic ale adevăratului critic. Polemica, „aluzia tendențioasă, calomnia frivolă“, pe care le avea imediat sub ochi și din belșug, lui Tudor Vianu îi repugnă. Articolele lui de critică referitoare la contemporani (cum ar fi cele despre Sadoveanu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gala Galaction, Lucian Blaga, Ion Pillat etc.) sunt de o mare probitate, superior protocolare, venite adesea după ce alte glasuri se pronunțaseră asupra cărților în chestiune. Nu mai puțin ele surprind prin noutatea observațiilor și prin caracterul sistematic el expunerii.

De o importanță capitală sunt studiile despre clasici ale lui Tudor Vianu, atât asupra celor români (Anton Pann, Alecsandri, Hasdeu, Odobescu, Titu Maiorescu, scriitorii de la „Junimea“, Macedonski, spre a da numai câteva exemple), cât și asupra celor străini (Voltaire, Schiller, Goethe, Stendhal etc.).

Poezia lui Eminescu, apărută în 1930, este o piatră de hotar în istoria eminescologiei. Esteticianul și criticul este acum completat de comparatistul avizat, de cunoscătorul adânc al filozofiei și poeziei romantice germane, care au stat, într-o măsură apreciabilă, la baza formării conștiinței artistice și a gândirii celui mai mare poet român. Spre a ne mărgini la un singur exemplu, Vianu apropie îmbinările eminesciene de cuvinte „dulce jele", dureros de dulce", „fioros de dulce" sau „farmec dureros", de germanicele „süsse Sehnsuch", „süsser Schauer", „süsse Weh" (din *Imnurile nopții* și din *Cântecele religioase* ale lui Novalis), „Selligkeit und Schwehmut" (din romanul liric *Hyperion* al lui Hölderlin), „süsse Leide" (din poezia *Die Blumen* a lui Tieck) etc., nu neapărat spre a descoperi în chip mecanic anume înrudiri dintre poetul român și romanticii germani amintiți, ci pentru a demonstra printr-un exemplu cum, venind în contact cu o mare cultură Eminescu a izbutit să adâncească însăși spiritualitatea românească, marile virtuți ale limbii în care s-a exprimat. Căci, urmează comentatorul, «farmecul dureros» al poeziei eminesciene este [...] nu numai o categorie sentimentală romantică, dar și «dorul» poeziei populare. Aceasta se poate afirma în teză generală, pentru că în realitate, Eminescu adâncește și interpretează «dorul» popular într-un fel care îi aparține...". Exegetul are grija să ne atragă atenția că studiul anumitor împerecheri de cuvinte ce revin mai des în opera unui poet este dintre cele mai revelatoare. Adesea ele sunt „ca niște focare în care se adună razele convergente ale poeziei. A le găsi pe acestea și a le cuprinde în toată întinderea lor înseamnă a încerca să te faci stăpân peste nucleul în care se găsesc condensate virtualitățile mai de seamă ale unei creații".

Opera capitală a lui Tudor Vianu, peste care niciodată nu se va putea trece, este *Arta prozatorilor români* (1941), apărută după *Estetica* și rod al întârzierilor mature asupra literaturii naționale. După cum suntem preveniți în prefață, lucrarea nu este „o încercare de istorie literară" (semn că ea ar putea să fie și, în anume chip, chiar este), ci numai o „încercare de estetică literară evolutivă". Domeniul cercetării îmbrățișează un secol de dezvoltare a prozei românești, de la Ion Heliade-Rădulescu, înainte de care „se întinde drumul literaturii istorice și religioase, adică al unei producții a cărei finalitate nu este propriu-zisă estetică" — preciza atunci autorul (însă avem mărturia că intenționa să adauge, la o nouă ediție, un capitol despre cronicari) — până la inclusiv romancierii contremporani. Nu atât „metoda", care constă în selectarea unor dominante stilistice pe autori și grupuri de autori, văzute într-o ordine istorică evolutivă („retorici", „realiști", „savanți", „esteți", „ironiști", „portretiști", „fantaziști" etc.), cât supla ei aplicare de către omul de gust și înaltă cultură impresionează, rezultatele la care ajunge, prin valorificarea, deopotrivă, a datelor stilisticii tradiționale, dar și prin asimilarea ultimelor cuceriri în acest domeniu. Acum când cercetătorul pășește pe terenul sigur al valorilor consacrate de timp, Tudor Vianu pare definitiv convins că activitatea criticului nu este „o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie în acompaniament și, în esență, nu un exercițiu parazitar", ci chiar o știință:

> „Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicându-se unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămână mai puțin completă decât aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte [...] De ce să parcurgem pe jumătate un drum pe care îl putem străbate și mai departe? Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adâncime nu trebuie să ne împiedice a-l readuce atât cât putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l împiedică să-și continue investigația și să strângă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele și ezitările rațiunii."

Cercetările în domeniul stilisticii au preocupat pe Tudor Vianu până în ultimii săi ani. După 1948, în acest domeniu, unde el este iarăși un fondator, lucrări ca *Probleme de stil și artă literară* (1955), *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (1957) ocupă primul loc. Urmașii lui, discipolii și imitatorii, mulți dintre ei căzuți în pozitivismul scientist și curat lingvistic uneori, cu greu l-au ajuns și-l vor putea ajunge. Căci, în fond, Tudor Vianu, cu toată solemnitatea sa catedratică, punea în analiza operei de artă un impresionism și o ardență, pe cât de controlate și de reținute, pe atât de atrăgătoare pentru cititor ori pentru ascultătorul vrăjit de câte frumuseți putea descoperi profesorul într-un text clasic. Fiorul genuin, pricinuit de citirea unei poezii, și-l drapa cu argumente scoase din arsenalul întinsei lui culturi, spre a inculca auditoriului decență și marele respect în fața artei. Savantul era ceea ce se numește un moralist, în ultimă instanță, așa cum se poate vedea din al său *Dicționar de maxime comentat* (1962) și mai ales din *Jurnal* (1961), document sufletesc al omului, acesta din urmă, exprimat în frumoase pagini de proză, cu evocări de personalități cunoscute în viață, cele mai adesea cu reflecții de înalt umanism: „Creația binelui și a frumosului strâmtează în jurul nostru zona răului și a urâtului"... „Creează în tine și răspândește în juru-ți exigența și pilda nivelului mai înalt al civilizației. Este o parte din ceea ce poți face pentru frații și copiii tăi."

POMPILIU CONSTANTINESCU[1]

Cronicarul literar tipic al celei de a treia generații de post-maiorescieni — cum îi numea E. Lovinescu — și colaboratorul apropiat al șefului cenaclului

---

[1] POMPILIU CONSTANTINESCU (1901-1946) s-a născut la București, unde-și va urma studiile secundare și superioare, absolvind Facultatea de litere și filozofie, ca student al lui M. Dragomirescu. El este însă atras de *Sburătorul*, frecventează cenaclul din strada Câmpineanu și colaborează statornic la revistă începând din 1926. Scrie de asemeni la *Mișcarea literară*, *Viața literară*, *Kalende*, *Vremea* unde publică cea mai mare parte din cronicile sale, între 1928-1944, la *Revista Fundațiilor* și la alte publicații. Și-a cules foiletoanele în volumele: *Mișcarea literară* (1927), *Opere și autori* (1928), *Critice* (1933), *Figuri literare* (1938), *Eseuri critice* (1947), eseul monografic *T. Arghezi* (1940), traduceri din Sainte-Beuve în *Pagini de critică* (1940).

BIBL. *Scrieri*, I-III, E.P.L., 1967-1969, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea; *De la Maiorescu la G. Călinescu, Antologia criticilor români*, ediție întocmită de E. Simion, Editura Eminescu, 1971, vol. II.

Sburătorul este Pompiliu Constantinescu. Fără îndoială, criticul, prin excelență un profesionist de o mare probitate intelectuală și etică, aderă la impresionismul lovinescian, lucru ce se vede mai cu seamă dintr-un entuziast și cu măsură documentat elogiu pe care-l închină maestrului cu ocazia apariției *Memoriilor*, publicat în *Vremea* din 1930. Din modul judicios, privind lucrurile de pe teritoriul culturii noastre, cu care selectează și traduce *Pagini de critică* (1940) din Sainte-Beuve, se văd preferințele lui din afară. Însă cu excepția unui studiu mai întins asupra lui Arghezi, „o biografie spirituală“ a poetului, Pompiliu Constantinescu n-a manifestat ambiții de sistem și construcții vaste. El este adeptul și practicantul cronicii săptămânale, pe care însă nu o vrea și nu o vede nicidecum degradată, atrăgând atenția confraților spre scuturarea prejudecăților în această privință:

> „Cu toată prejudecata unui spirit burghez literar, prețuim mai mult opera unui «foiletonist» personal, decât critica didactică și sistematizată a spiritelor universitare, ce lucrează pe impresii definitiv clasate, cu erudiție și pedestră metodă; preferăm, de asemeni, cronica vie și de atitudine, atâtor corpolente și pedante volume, fără expresie și putere de sinteză, după cum nu credem că foiletoniștii contemporani, care sunt într-adevăr și critici, ar fi inferiori criticei formale, filologice, practicată de respectabilii erudiți ai Renașterii; oare marea operă a lui Sainte-Beuve, comparată cu o «summă» a criticii moderne, nu e alcătuită dintr-un lanț de foiletoane?“
>
> (*Critică și foiletonism*, din vol. *Opere și autori*, 1928.)

Fie și practicând foiletonul săptămânal, criticul este mai mult decât un cititor dotat cu gust și cultură, pentru că el nu numai se informează, explică, înțelege și propagă frumosul, dar este „un creator“, „reliefează valori pe o ecuație personală“. (*Despre critică și critici*, vol. *Critice*, 1933). Găsirea unui punct de vedere personal este așadar obligatorie pentru el, fapt ce caracterizează scrisul lui Pompiliu Constantinescu, cu toate că nu este neapărat un creator de idei, cum se spune. El scrie despre absolut toți contemporanii lui și are, din această pricină — la mijloc intrând, evident, și perspicacitatea — numărul cel mai mare de valori afirmate și confirmate de timp. Cazurile de diagnostic greșit sunt puține. Unul dintre ele ar fi acela al lui Eugen Ionescu, rău prizat cu ale sale, prea puțin însemnate, în fond, *Elegii pentru ființe mici* (1932). Într-un alt articol, *Eugen Ionescu sau marioneta propriei vanități* (1934), dăm peste un pamflet îndeajuns de violent la adresa viitorului creator al *Cântăreței chele*, pe atunci autorul lui *Nu*, în care căuta să desființeze poezia lui Arghezi și Ion Barbu. Foiletonistul divulgă tendința spre scandal, egocentrismul, megalomania preopinentului său, neseriozitatea:

> „Negatorul grav este înlocuit de clovnul întristat al propriei neputințe. În falsul critic, d. Ionescu nu mai ia nici o poză, nu se mai luptă cu morile de vânt ale unei presupuse lucidități critice, ci pornește la o lungă confesiune. Ne informează asupra cărților care i-au plăcut, contestă orice originalitate literaturii române (a mai făcut-o și d. Fundoianu), ne dă sfaturi învechite cum să ne universalizăm cultura, ne rezumă câteva conversații de cafenea, ne injuriază pe nume, pe câți mai mulți și, ca să ne dovedească că nu ne ia în serios, în critică, juxtapune două recenzii despre romanul *Maitreyi* al d-lui Eliade, una elogioasă și alta detractoare, ca să ne arate că în critică poți susține orice, numai să fii deștept și să vrei să iei o atitudine. Desigur că d. Ionescu este cel mai izbutit clovn al inteligenții sale, care-l înspăimântă. (De altfel, este singurul lucru ce-l pune în maximă admirație.)."

Despre autorii vechi, despre clasici, Pompiliu Constantinescu a scris relativ foarte puțin. mai mult la ocazii comemorative și editoriale, excepție făcând câteva eseuri și articole consacrate lui Titu Maiorescu. Însă cunoștințele în domeniul istoriei literaturii naționale și universale ale criticului sunt dintre cele mai bogate, sistematice chiar, așa cum reiese din numeroasele referințe pe care le întreprinde în foiletoanele sale, lucru ce nu puțin a contribuit la multe din judecățile fără greș pe care le-a formulat.

O dovadă în acest sens o constituie judiciosul și pertinentul eseu consacrat poeziei lui Lucian Blaga (*Vremea*, 1933), ca și monografia asupra lui Arghezi (1940). Cu îndreptățire, la Blaga se observă evoluția de la intelectualizarea discursivă din *Poemele luminii* la interiorizarea stilizată, mai calmă și la „o simplitate bucolică spre maturitate". Pompiliu Constantinescu este printre primii critici care atrage atenția asupra paralelismului dintre culegerile de poezii și eseurile filozofului Blaga, în ordinea apariției lor. Astfel lirismul din *Poemele luminii* ar putea fi pus față în față cu „reflexiile lirice" din *Pietre pentru templul meu*, un alt raport similar existând apoi între *Pașii profetului* și *Fețele unui veac*, „prin acceptarea atitudinii dionisiace a lui Nietzsche". Profund semnificativă pentru istoria literară — fiindcă vine de la un contemporan — este mai ales paralela pe care o face Pompiliu Constantinescu între poezia și filozofia lui Blaga, pe de o parte, și mișcarea gândiristă, pe alta, „sterilă în idei", după opinia lui. Ar fi, în consecință, o gravă eroare să confundăm „ortodoxismul decorativ, retoric și de compoziție cu teme date" al lui Nichifor Crainic, simplu

„miracol cu mecanism“, cu poezia lui Blaga, „care izvorăște dintr-un veritabil Weltanschauung“, realizată fiind mai curând în afara curentului de la *Gândirea*. Venind vorba de legenda biblică, la Blaga divinul se contopește organic cu umanul, „într-un univers neprecizat topic“, în timp ce în *Biserica de altădată* Ion Pillat ar fi ratat totul „prin naționalizarea mitului biblic, făcând din Iosif și Maria niște țărani argeșeni“ etc. În sfârșit, dreaptă rămâne ideea că în ceea ce privește tehnica poetică, „Blaga a pornit de la impresionismul din *Poemele luminii*, a trecut prin faza expresionistă din *Pașii profetului*, *În marea trecere* și, în mare parte, din *Lauda somnului*, ca să termine în clasicismul formal al ultimelor poeme. Este însăși evoluția de la romantismul exuberant al tinereții la severitatea clasică a maturității.“

Studiul despre Arghezi, cu surprinzătoare — întrucât îl privește pe critic — veleități de psihanalist, ambiționează o „biografie spirituală“, extrasă din operă neapărat, unde suntem invitați a considera împlinirea omului nerealizat în viața lui biologică. Cam cețos pe alocuri, prin raportare la restul operei lui Pompiliu Constantinescu, cu multe pagini în maniera Blaga, cum cu dreptate observ G. Călinescu, studiul rămâne totuși printre cele mai importante din epocă. În *Încheiere* se trag câteva linii ferme:

> „Aș reduce lirica argheziană la căutarea aprigă a unui principiu unic: viața ca luptă între divin și drăcesc, între bine și rău. Ar părea că el se anulează între extremele în care e zbate; dar principiul își află, totuși, un echilibru în conștiința poetului. Revoltele, îndoielile, imaginile infernale — sub care se modelează — exprimă o comună sete de certitudine și de fixare într-un centru purificator. Mă refer la cărțile damnate ale lui Arghezi, la *Icoane pe lemn*, satiră violentă a ipocriziilor religioase, străbătută de neliniște mistică; la *Poarta neagră*, bolgie infernală a vieții, și totuși zguduită de omenesc; la *Flori de mucigai*, aspect al bestializării omului, dar și de mucenicie prin suferință; la simbolica fantasmagorie din *Cimitirul Buna-Vestire*, roman fantastic de viguros sarcasm și de triumf în concluziile lui — tot atâtea ipostaze de căutare ale unui principiu unic și coerent al spiritului.“

> „Tudor Arghezi este conștiința lirică cea mai naivă, în sensul schillerian al cuvântului, din poezia noastră; pe același plan de existență simbolică stau regnul vegetal și animal, stă viermele și omul, stă gâza și Dumnezeu. Cele două infinituri circulă între ele, se împletesc organic, în principiul unic al vieții.“

> „Poezia lui Arghezi e sortită, ca putere de expresie, ca adâncime de sensibilitate, ca organică viziune de lirism să ocupe versantul liber, în fața lui Eminescu. Structural, ține tot de romantism. Eminescu și Arghezi sunt mai aproape ca factură internă decât Bacovia de Barbu sau Blaga de Ion Pillat. În lirica argheziană s-au strâns aluviunile eminescianului, macedonskismului, sămănătorismuluii și, în parte, ale simbolismului; din fermentarea lor, printr-un temperament poetic excepțional, s-au născut valori noi.“

VLADIMIR STREINU[1]

În ambianța lui E. Lovinescu s-a format și Vladimir Streinu, cu mai multă independență însă. Cunoscător adânc al literaturilor occidentale, al celei franceze îndeosebi, cultivat în lumina clasicității (traduce din Horațiu, Corneille, Shakespeare, dar și din modernul Proust), el este un intelectual de mare eleganță — cum se găseau uneori printre profesorii secundari —, nu atât înzestrat cu aptitudini de critic, cât un erudit fin în textologie și istorie literară, în stilistică și în probleme de literatură comparată. A fost și un remarcabil poet, toată viața, discret și nemanifestat pe deplin în această direcție. În *Antologia poeților tineri,* întocmită de Zaharia Stancu în 1934, îl găsim cu câteva bucăți scoase de prin reviste, cele mai caracteristice probabil. Maniera este a unui neoparnasian cu voluptăți estetizante și cu tendințe spre ermetism. De pildă poezia *Dar:*

Brățara-mi albă de-o privesc, oricând,
Rezumă-n forma-i rotunzimi de nud,

---

[1] VLADIMIR STREINU (Nicolae Iordache: 1902-1970) s-a născut la Teiu, județul Argeș. Și-a făcut studiile gimnaziale și liceale la Pitești și la Iași. Între 1920-1924 urmează cursurile Facultății de litere și filozofie din București, iar după absolvire funcționează ca profesor secundar (Turnu-Severin, București, Găești, Pitești, din nou la București), în ultimii ani ținând un curs de poetică la Facultatea de limba și literatura română. Debutează la *Gândirea*, în chiar primul an de apariție a revistei, colaborând apoi cu poezii, studii și articole critice la *Sburătorul*, *Convorbiri literare*, *Cugetul românesc*, *Viața literară*, *Azi*, *Revista Fundațiilor*, *Viața românească*, în ultimul timp ținând rubrica *Distinguo* la *Luceafărul*. În 1928-1929 conduce *Kalende*, devenită *Preocupări literare* (1938). Publică volumele: *Pagini de critică literară*, *Marginalii*, *Eseuri* (Ed. Fundațiilor, 1938); *Recitind pe clasicii noștri* (1938), devenit *Clasicii noștri: Al. Odobescu, Titu Maiorescu, M. Eminescu, I. Creangă, George Coșbuc* (Ed. Tineretului, 1969); *Calistrat Hogaș* (Ed. Tineretului, 1969); *Versificația modernă. Studiu istoric și teoretic asupra versului liber* (E.P.L., 1966); în colaborare cu Șerban Cioculescu și Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne* (1944), reeditată în 1971 la Ed. Didactică și Pedagogică.

BIBL. Vezi, mai sus, și *De la T Maiorescu la G. Călinescu, Antologia criticilor români*, vol. II, întocmită de E. Simion, Ed. Eminescu, 1971.

Căci de-o așez oricum ea rând pe rând
E glesnă, coapsă, umăr, sânul crud.

Furându-l poate creștetele sfinte,
Pe braț îmi pune cearcăn de lumină
Ori vreun surâs când își aduce-aminte
Că ar rima cu o cătușe fină.

Privesc întreg sidefu-i circular:
Un suflet grav se răsucește-n el
Și-n fiecare clipă-ncepe iar
Ca și Saturn în albul său inel.

O știu și simt a mea, dar deodată
Hipérbolă brățara crește lin
Și globului orbita îi dilată
Din micul ei capriciu feminin.

O *Inscripție pe soclul Venerei din Millo* este ținută în sertar decenii la rând, spre finisare (informează Șerban Cioculescu: *Secolul XX*, nr. 12, 1970), și poetul tot nu se hotărăște să o dea publicității. Barbiană (dativul: „Mitul cerșește ciung *vremii*...“, „Șarpele *pietrei* te-a lepădat“; inversiunile: „Brațele *foste*. . .“ imperativele: „Trageți...“ , „... ateste“; aliterația și metaforele algebrice: „Lipsa-n elipse...“, „Cerul invers...“), poezia pare a prefigura însuși misterul insondabil al artei, problemă centrală în preocupările criticului și istoricului literar:

Mitul cerșește ciung vremii voastre
Pieptul c-o stinsă pereche de astre.

Leneș să fie poruncă sau frânt
Gestul din umeri rămas în pământ?

Brațele foste, un înțeles în două,
Cad arborescențe însutite vouă.

Trageți, vâslind străveziu din cotoare
Alge vii gâtul pierdut să-nfășoare.

Viață! mai ții ca un cald așternut
Lipsa-n elipse a trupului slut.

Cerul invers din ape ateste.
Urma din suflet a coapsei aceste.

Șarpele pietrei te-a lepădat goală,
Uite ce supt-am rămas despuială.

Criticul, un impresionist în fond, documentat profund însă, nu crede în posibilitatea cuprinderii în judecăți absolut obiective a tuturor secretelor unei opere, „arcul voltaic al unui cuprins de viață, care se refuză formulării teoretice". În lumina filozofiei duratei bergsoniene, el încearcă, asemeni lui Charles du Bos, Gabriel Marcel și altora, a surprinde doar „modul individualist de simțire al autorului", „sonoritatea lui fundamentală":

> „A defini ceea ce este original într-o scriere, a-i surprinde unicitatea, sau, nefiind cu putință, a tinde totdeauna la aceasta, înlăturând ca neconcludente toate caracterizările care pot înrăma de-a valma portretele de artiști neasemănători, ni se pare a fi singura menire a criticii literare, deși rezultatele obținute astfel sunt nespus de modeste față de abundența de viață a operelor cercetate".
>
> (*Problema criticii literare*, 1938)

În sfârșit, ca și pentru E. Lovinescu, ceea ce nu va fi însă cazul unui Șerban Cioculescu, critica poate, date fiind constrângerile venite din partea obiectului ei, să se transforme ea însăși în artă, „să se desființeze prin contopire cu opera ce are de caracterizat, devenind ea însăși creație, dacă poate, sau să se contemple mută zarea de unduire veșnică a misterului artistic" *(Ibid.)*

Chiar din ceea ce a cules în volumul *Pagini de critică literară* (1938)—din care am citat mai sus—, Vladimir Streinu manifestă preferințe numai pentru anumiți poeți și prozatori ai timpului său, tendința comentatorului fiind mai curând spre eseu, cultivând cu deosebire asociațiile comparatiste, într-un stil cam solemn, încărcat de meandre, nu mai puțin seducător totuși. Analizând și el *Cuvintele potrivite,* remarcă influența subtilă venită din partea lui Baudelaire, cu mai multă finețe decât o făcuseră alții. Marele poet francez fusese receptat de Arghezi prin intermediul eminescianismului local. De pildă strofa din *Dedicație:* „Visez o dragoste suavă, / o sărutare lină, rece, / cum simt molifții din dumbravă / când peste dânșii luna trece;" ar fi, după Vladimir Streinu, „rezultatul unei confluențe de Baudelaire și Eminescu", aliaj inefabil al versurilor din *Le Revenant* („Et je te donnerai, ma brune / Des baisers froids comme la lune") cu cele din eminesciana *Peste vârfuri*... Cât privește *Cărticica de seară*, următoare *Cuvintelor potrivite*, criticul descoperе noi valențe ale geniului poetic arghezian, radical deosebite de profilul pe care alți comentatori se grăbiseră a i-l trasa:

> „Fără nimic din Francisc Jammes, poetul domestic francez, fără nimic din Coșbuc, poetul idilei câmpenești, fără nimic din umbrele antitezei din *Cuvinte potrivite*, *Cărticica de seară* își rânduiește cu sfântă naivitate accentele sale de inocență, simplitate și candoare, liniște care leagănă pure valuri albe, poate răscumpărătoare, și prezintă pe d. Arghezi ca pe cel mai tânăr dintre poeții noștri și cel mai sănătos sufletește — în ciuda criticilor care-l țin numai drept poet al materiei în dezagregare".

Comentând *Plumb* de Bacovia, Vladimir Streinu pune în evidență aducerea în peisajul autohton a simbolismului francez, privit în anume laturi ale lui și, lucru ce-i este caracteristic, are o viziune de ansamblu, integratoare, asupra operei, perfect îndreptățită, mai ales în acest caz:

> „Natura poeziei d-lui Bacovia, prin vibrarea ce stăruie după închiderea volumului, o impune întreagă, nedivizată. A o ceti cu intermitențe însemnează în parte a o distruge... Volumul *Plumb* este de fapt o singură poezie (chiar și dimpreună cu *Scântei galbene),* care trebuie străbătută dintr-o dată."

Formule definitorii a dat Vladimir Streinu și despre poezia lui Blaga și Ion Barbu. Nu mai puțin interesante sunt cele referitoare la unii dintre prozatori. Astfel, în *Oameni cari au fost*, Nicolae Iorga, „scriind, într-adevăr *se exprimă*— nu după legile stilului, ci după arzătoarea sa conformitate cu sine, după trebuința eruptivă a firii sale". Criticul este departe de orice dogmatisme și, deși admirator al clasicilor, are spiritul deschis tuturor inovațiilor, gustând scrieri ce ar fi cumva contrare principiilor lui, nevoit a recunoaște valoarea impusă pe deasupra canoanelor știute. *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu este „atât de imoral fără a fi revoltător, atât de necompozit fără a fi haotic și cu ființe omenești atât de neunitare și totuși vii". Cu toate că Lovinescu recomanda cu bunăvoință pe Ion Iovescu, în prefața pe care i-o scria la *Nuntă cu bucluc,* Vladimir Streinu denunță lipsa de valoare a romanului și reține numai „bogăția lexicală", ce singură nu poate acorda prețuire prea mare scriitorului discutat. În fine, recenzând *Donna Alba,* despre Gib Mihăescu ni se spune că autorul ar putea fi „cel mai înzestrat dintre romancierii noștri de școală rusească".

Însă cum era de așteptat, Vladimir Streinu arată o mare prețuire și atracție, organică am zice, față de proza lui Mateiu Caragiale. Contrar altor critici, el neagă aproape orice filiație artistică între Cragiale tatăl și Caragiale fiul. Sunt operate însă relațiile de cultură ale scriitorului, cu descendenții lui Edgar Poe, Barbey d'Aurévilly și contele Villiers de l'Isle Adam, spre a defini ceea ce el numește „brummelismul literar" al lui Mateiu Caragiale. Realismul *Crailor de Curtea Veche* este, prin comentariul pertinent întreprins, pus în evidență cu multă ascuțime. Vladimir Streinu admiră însă mai ales arta cu care marele prozator interpretează „sentimentul morții ridicat din declinuri sociale":

> „Floră și faună apărute pe alterarea principiului vieții, literatura lui Mateiu I. Caragiale rămâne la noi singulară prin aspirația la impuritate ca direcție coborâtoare, ca sens unic și lege satanică a celei mai blestemate gravitații, ca orientare asmodeică a spiritului; totul însă tratat într-o proză răscumpărătoare, cu fraze împărătești, în perioade largi, cu falduri și malacoave, așa cum purtau marchizele acelui veac din care venise să agonizeze în București — acum treizeci și cinci de ani — Pantazi."

Valoroase, din anumite puncte de vedere chiar superioare criticilor propriu-zise, durabile în orice caz, sunt studiile lui Vladimir Streinu despre clasicii noștri. Istoricul literar, mai bine zis textologul și stilistul, nu are deloc pretenții exhaustive, de studierea pe întreaga lor întindere a scriitorilor abordați (Odobescu, Titu Maiorescu, Eminescu, Creangă, Coșbuc și Calistrat Hogaș). Comentariul câștigă însă în profunzime cu mult mai mult decât ar fi realizat prin extindere.

Operele sunt citite pe îndelete, cu creionul în mână, fără preconcepții, așa cum procedează rafinații în anii maturității intelectuale, când rafturile bibliotecii lor sunt acum pline de tomurile cele grele.

Odobescu, arată Vladimir Streinu, este același în toate scrierile lui, de la *Scenele istorice* (înțelese însă ca lucrări de tinerețe), până la *Pseudokinegetikos*, la *Câteva ore la Snagov* și chiar până la *Tezaurul de la Pietroasa*. După străbaterea textelor, concluzia e pusă fără greș: „Odobescu exprima antic, fiindcă fundamental simțea orice după chipul antic". Maiorescu este redescoperit cu ocazia publicării — în 1937, de către I. Rădulescu-Pogoneanu — a *Însemnărilor zilnice*. Pe el, cititorul atent al *Cercetării critice*, această nouă fațetă a conducătorului „Junimii" nu-l surprinde totuși. A avut circumspecția de a nu-l fi privit niciodată după o „schemă portativă", cum se obișnuiește, și astfel își poate explica mult mai bine „simpatizarea cu stările romantice" pe care primul nostru critic (după opinia lui Vladimir Streinu) le teoretiza. Sentimentalismul, chiar un anume dezechilibru sufletesc al omului descoperit prin *Însemnări* îl fac (de îndată ghicim aici reflexul propriei personalități a comentatorului) să considere că „bunul gust și dreapta judecată a lui Maiorescu erau biruinți mai întâi asupra lui însuși". Și abia acum se conturează pe deplin în conștiința posterității relațiile marelui critic cu scriitorii vremii lui, cu Eminescu și Caragiale mai întâi și întâi:

> „Admirația lui nestrămutată în nici o împrejurare față de Eminescu și Caragiale, admirație devenită asistență activă și neobosită, ține aproape de miracol, când i se cunosc, neînțelegerile omenești cu fiecare din ei".

Critica genetică aplicată *Luceafărului* eminescian nu explică, după opinia lui Vladimir Streinu, mare lucru. Poetul, ca oricare poet mare, și-a creat o mitologie proprie, și, de fapt, nici nu mai este nevoie să știm ce simbolizează *Luceafărul*. „E destul că îl vedem" coborând la chemarea Cătălinei, cum „se naște întâi din cer și din mare, din împreunarea a două purități cosmice". De altminteri, recitind pe Eminescu, scuturând colbul școlii de pe opera lui și prejudecățile academice, Vladimir Streinu afirmă, în spirit modernist, că poezia lui rămâne încă „dificilă". A încerca să înțelegi *tot* din Eminescu nu este o greșală, greșală este a pretinde că ai înțeles tot. Căci poezia lui, ca orice mare poezie, se constituie din stări sufletești difuze. Caracterizările sunt asemănătoare cu cele călinesciene, în formulări mai puțin constrângătoare însă:

> „... continua legănare, o armonie de însomnorare a spiritului, un fel de menținere, de echilibru muzical, între somnul cel real și starea de trezie. Poetul, luând cu sine și pe cititor, alunecă spre viața nedeslușită, spre visul tulbure, dar liniștit, al vegetalelor, al apelor, al astrelor și al întregii naturi, pe care nici n-o evocă atât, cât se simte făcând cu ea același corp [...] toate imaginile, dacă se observă bine, plutesc într-un fel de ceață, care nu este a vieții spiritului nostru, într-o legănare somnolentă, după cum s-a zis, care exercită asupra cititorului o moleșire dulce, perdeluindu-i privirea. În această stare, funcția intelectivă a sufletului, față de care orice poet nou este un poet dificil, trece printr-un mic leșin. O amețeală ca de farmec cuprinde totul și ceea ce mai rămâne să se audă e un adevărat descântec, al cărui neînțeles logic nu se oprește în loc nici o clipă."

Creangă a fost, după Vladimir Streinu, singurul mare contemporan al lui Maiorescu pe care mentorul cenaclului ieșean nu l-a descoperit în esența lui. Chiar acum, în secolul al XX-lea, e o greșală a prețui la Creangă pe cunoscătorul folclorului, în orice caz e impropriu a-l socoti așa. Un studios al poeziei populare fusese Odobescu, însă de pe humuleștean „curgea folclorul ca de pe o mare vidră, urcându-se pe mal, apa în care locuiește“, ceea ce, evident, este cu totul altceva. În fond, mai mult sau mai puțin, toți țăranii seamănă cu Creangă, și asta și explică împrejurarea, verificată pe teren, că sătenii nu gustă *Poveștile* și *Amintirile*. Însă orășenii junimiști găseau în scrisul lui Creangă „gust tare atât folclorului, cât și artei realizate; momentul istoric și pregătirea lor specială îi ajutau să cuprindă complexul de noutate“. În sfârșit, Creangă și-a construit în Ţicăul Iașilor „un mic univers humuleștean“, despre teoriile privitoare la artă neavând mai multe idei decât vărul său și colegul întru popie Ion Mogorogea. Concluzia referitoare la arta lui Creangă este dintre acele ce se țin minte:

> „Încât, deși restrânsă, opera lui formează un adevărat ciclu rapsodic țărănesc. În versiune nouă, pentru adulți, el a știut să fixeze climatul de poveste populară, al cărei lexic l-a rafinat, păstrându-l aspru în sunet; a ajuns să-i rotunjească arta compunerii, menținând-o totuși naivă, a dat fabulei străvechi valoare literară cultă, fără să-i usuce frăgezimile; cu virtute proprie, a sporit linia unor neînsemnate fapte școlărești până la dimensiunea uriașă a datinei, a superstiției și miturilor; a făcut, în sfârșit, operă de Homer al țărănimii românești.“

ȘERBAN CIOCULESCU[1]

Critic profesionist declarat, ca și Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu ține să-și precizeze cu mare claritate o sumă de principii. El este

---

[1] ȘERBAN CIOCULESCU (n. 7 august 1902 - m. 25 iunie 1988) s-a născut în București, unde a și urmat cursurile școlii primare, liceul făcându-l la Turnu Severin. După absolvirea Facultății de litere și filozofie de la prima noastră Universitate, cu obținerea licenței, în 1923, a funcțiuonat, între 1924-1946, ca profesor secundar, la diferite licee din provincie și din capitală. Una din întreruperi a fost și stagiul de doi ani (1926-1928), consacrat studiilor de specializare la Paris. A ținut în anul 1946-1947 un curs de literatură română la Universitatea din Iași. A condus catedra de Istoria literaturii române contemporane la Universitatea din București, și a fost directorul general al Bibliotecii Academiei R.S. România, și totodată membru al înaltului for. După debutul, în 1923, la *Facla literară* condusă de N.D. Cocea, face intensă cronică literară la *Adevărul* (1928-1937, 1945-1947), *Revista Fundațiilor* (1934-1941, 1944-1947), *Viața literară* (1928) și la alte publicații ale vremii. Principalele volume ale criticului au apărut în următoarea ordine cronologică: *Corespondența dintre I.L. Caragiale și Paul Zarifopol* (1935), *Viața lui I.L. Caragiale* (1940), *Aspecte lirice contemporane* (1942), *Istoria literaturii române moderne* (în colaborare cu Tudor Vianu și Vladimir Streinu, 1944), *Dimitrie Anghel*, teză de doctorat (1945), *Introducere în poezia lui Arghezi* (1946), *Varietăți critice* (1966), *I.L. Caragiale*, micromonografie (1968), *Medalioane franceze* (1971) etc.

BIBL. *Varietăți critice*, E.P.L., 1966; *Viața lui I.L. Caragiale*, ediția a II-a, revăzută, E.P.L., 1969; *Medalioane franceze*, Ed. Univers, 1971; *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ediția a II-a revizuită și adăogită, Ed. Minerva, 1971; *Istoria literaturii române moderne* (în colaborare cu Tudor Vianu și Vladimir Streinu), Ed. Didactică și Pedagogică, 1971.

adeptul criticii axiologice, întemeiată pe „practicarea judecății de valoare". Criteriul valorizării este unul *individualist,* în sensul că: „O operă de valoare este, în mod corespunzător, o operă de structură deosebită, în cadrul literaturii naționale. Ea urmează a fi altceva decât zestrea culturală, adiționată, a trecutului cu prezentul. Ea aduce un spor de sensibilitate, o deschidere de zări, o adâncire a cunoașterii omului sau a societății." *(Critica structurală și judecata de valoare,* 1938). În consecință, criticul nu va scrie despre toate cărțile, ci numai despre acelea care i se par a face cap de serie, sau, în orice caz, vor aduce lucruri cât de cât noi. Însă, pentru că nu poate suferi pe acei „culturali" care veghează „cu nepricepere imperialistă" la destinele literaturii, va urmări și scrierile de esență inferioară, de la caz la caz, spre a feri societatea de „primejdia înscăunării șarlataniei literare". Indiferența față de valoare o consideră drept „un semn de decadență a individului sau a societății care îl produce", echivalentul „amoralității în ordinea etică", deoarece: „A socoti frumosul ca un concept îndestulător, fără a mai fi sprijinit pe acela de valoare, e tot atât de absurd ca și a privi binele în afară de temeiul etic".

În spirit maiorescian, dar contrar contemporanului său G. Călinescu, Șerban Cioculescu refuză critica venită din partea scriitorilor, *genus irritabile.* El este categoric partizanul *obiectivității* și *impersonalității* în critică, pe care le vede — în limitele specificului acestei activități: lipsa instrumentelor de precizie cu care operează științele exacte, caracterul de unicat al operelor de artă ce nu permite ierarhizări de tip matematic etc. — realizabile. Intervine apoi și fatala lege a diviziunii muncii, specializarea, de voim să ne ferim de amatorismul impresionist, „cu prestigii false de stil sau pretinsă artă". Critica trebuie să se valorifice „nu prin frumusețe, ci prin justețe", iar practicantul ei trebuie să se resemneze cu impopularitatea, având însă de partea sa tăria încrederii în sine. Din acest punct de vedere, adevăratul critic devine o forță morală, cu nimic mai prejos (ba, poate chiar dimpotrivă) decât creatorii de artă:

> „Un critic în sensul deplin al cuvântului e o forță morală și totodată o inteligență completă, prevăzută cu o cultură întinsă și nelipsită de sensibilitate modernă. Aceste calități excepțional întreținute ar fi putut da tot așa de bine un scriitor desăvârșit. Însă o fatalitate a poruncit parcă, după cum te naști poet sau romancier sau dramaturg, să te naști critic, condamnat a fi critic și incapabil de a fi altceva„. *(Cuvinte preliminare, Vremea, 1931.)*

În plus, criticului i se mai cere o desăvârșită bună-credință: „Nimic nu e mai detestabil — arată Șerban Cioculescu în articolul din care am citat —, în exercitarea profesiunii critice, decât rezerva mintală, insinuarea, eufemismul sau măcar alunecarea asupra formulării judecății de valoare". Sunt respinse, de asemeni, aroganța critică, îngâmfarea, prezumția — ca semne de suficiență și chiar de prostie —, „minciuna pioasă", de altă parte, indiciu de lașitate și infirmitate morală.

La prima vedere, *Viața lui I.L. Caragiale* (1940) pare o carte austeră, cum austere par principiile criteriului. Din *Prefață* aflăm că biograful și-a interzis, odată cu tonul apologetic, orice tentație de literaturizare, propunându-și numai „a desprinde datele reale" referitoare la viața scriitorului, din documente sau din „snoave", cu înlăturarea „fanteziilor vinovate ale plăsmuitorilor profesionali". Într-adevăr, după răscolirea mormanului de documente, în special a imensului dosar referitor la succesiunea Momuloaiei, atacat de el pentru prima dată, după înlăturarea asertiunilor false, venite din partea unor ticluitori maniaci de legende literare, printre ei și în primul loc Octav Minar, autorul lasă o biografie clasică despre Caragiale, adevărat pendent la *Viața lui Mihai Eminescu* și *Viața lui Ion Creangă* ale lui G. Călinescu, concepute, acestea din urmă, dintr-un cu totul alt unghi de vedere. Hotărârea de a întreprinde o biografie *statică* a lui Caragiale nu vine din inaptitudinea criticului în direcția evocării. Numeroase alte scrieri ale lui stau mărturie. Ea nu vine nici din împrejurarea că subiectul nu s-ar preta la o asemenea tratare. Dimpotrivă, Șerban Cioculescu este perfect conștient că nici unul dintre scriitorii noștri, exceptând poate pe Eminescu, nu îmbie pana evocatorului de talent ca autorul *Scrisorii pierdute*. Deocamdată însă era necesară o clarificare și o punere la punct, înmănunchierea într-o sinteză a datelor de istorie literară. Însă din chiar discutatrea și ordonarea documentelor, printr-o inteligentă supunere la obiect, transpare discret spiritul biografului, mult înrudit de altfel cu cel al scriitorului studiat. Așa sunt paginile închinate moștenirilor lui Caragiale, mai cu seamă împrejurarea în care, trebuind să-și moștenească o soră a sa, dramaturgul este nevoit să-și nege, de două roi, paternitatea; așa discuția care face lumină în jurul conflictului cu Eminescu; ori darea în vileag, și printr-o reproducere fotografică, a unei cărți de vizită aparținând lui Zaharia Trahanache, dascălul lui Caragiale de la gimnaziul din Ploiești, cu mult mai încărcată de titluri, „comitete și comiții", decât aceea a lui Zaharia Trahanache. În final, un excelent *Creion* vine să dezvăluie puterea de sinteză a istoriografului, odată cu un mare talent de caracterolog, în linii sobre, concise. Cităm un fragment:

> „Crud până la neomenie, slobod până la ingratitudine, nerușinat până la cinism, scriitorul ridică respectul formal la treapta unui adevărat cult religios, mistuitor. Spontaneitatea geniului verbal mistificator, proteismul histrionic, interpretat de sentimentali ca un semn de romantism, se anulează prin puterea suverană a voinței care-și impune cu severitate disciplina. Fraza se organizează încet, cuvântul propriu răspunde cu greutate, printr-o gestație din cele mai muncite [...] Omul era demonic în vorbire, cu un debit nesecat, cu o fantezie stârnită și întreținută de prezența uimită a ascultătorilor. Înapoia ochelarilor, ochii de miop sfredeleau și se mișcau ca argintul viu".

Neaderența la vreun *sistem* este la Șerban Cioculescu deliberată. Părerea lui este că dogmatismele de tot felul și-au trăit traiul, și în „criticul pedagog“ vede un fel de „judecător de instrucție“. Într-un *Cuvânt înainte (Ecoul,* 1943) își definea poziția sa: „intelectualistă și estetică“. La mijloc trebuie să fie vorba de temperament, dar mai cu seamă de cultura criticului. Lucrul se vede din admirația pentru Montaigne, bunăoară, „floarea cea mai aleasă a spiritului galic“, ca și din prețuirea tuturor moraliștilor francezi, în sensul larg al cuvântului (culegerea de *Medalioane franceze,* 1971, rămâne cu totul edificatoare în acest sens), până la foiletonistul Paul Souday, pe care îl vizita în anii studenției, la Paris, spre a se dezintoxica de „dogmatismul tradițonalist, raliat din considerente utilitare la catolicism“, iubind „temperamentul bătăios al criticului intelectualist, pe o poziție laică împotriva mistagogiei cotropitoare“ *(Paul Souday,* 1944, în *Medalioane franceze.)* Întrucât îl privește, în epoca de cras misticism a gândiriștilor, Șerban Cioculescu se va situa pe poziții raționaliste, ironizând, în pamflete admirabile, gândirea „nevertebrată,“ abaterea de la spiritul latin al nației. El este traducătorul exact, dar și ironic al cuvântului nemțesc *Lebensphilosophie,* consacrat sub forma de „trăirism“. Celebru a rămas apoi pamfletul, extrem de bine documentat sub raport științific, *Un nou fenomen mistic: Thracomania (Revista română,* 1941), îndreptat împotriva lui Dan Botta și a adepților lui. Urbanitatea ireproșabilă în polemică se îmbină perfect cu verva satirică:

> „În esență, învățătura acestui doct, doctior și doctisim pedagog are următorul conținut: ca daco-romani, suntem thraci la origină, dar nu uranieni, cum credea Pârvan, ci mistici, orfici, dionisiaci, prometeici, deoarece Orfeu, Dyonisos și Prometeu au fost Thraci, iar cel din urmă, după documente strict autentice și-a avut stânca undeva, aici, prin Carpații Olteniei, la Dunăre...“ etc.

În cronicile adunate în volumul *Aspecte lirice contemporane* (Casa Școalelor, 1942), raționalistul nu se dezminte. După Lovinescu, recunoaște și el fenomenul de sincronizare în poezia românească. Preferă să salute însă reacția vemnită din partea „protagoniștilor clarității latine“, printre care, subînțelegem, se situează. Poate pe nedrept, însă în perfect acord cu sine însuși, la Ion Barbu criticul observă că nu e vorba de un ermetism de substanță, ci de procedeu (în alți termeni, poziția lui G. Călinescu e aceeași):

> „Se știe că în algebră cifra cantitativă e înlocuită cu un simbol calitativ. Cuvântul obscur la d. Barbu e necunoscuta algebrică, prin care se substituie sensul clar, misterul [...]. Astfel d-sa transformă prima redactare a emistihului «Cimpoiul *trist în luncă*» în «Cimpoiul *veșted luncii*». Forma a doua dezorientează chiar pe exegeții pătrunzători ai poeziei d-lui Ion Barbu, cum este d. Tudor Vianu, care traduce acest vers: «cimpoiul răsunând pentru poet într-o luncă veștedă». Sensul adecvat, credem noi, este acela al instrumentului care pare atât de veșted și de uscat față de cromatica și simfonia naturii.“
>
> *(O privire asupra poeziei noastre ermetice)*

Un studiu deosebit de pertinent este cel închinat poeziei lui Ion Vinea, la care, cu mare justețe, se observă ruperea, la un moment dat, cu tradiția simbolistă, dar și divorțul dintre estetica profesată în paginile *Contimporanului* constructivist și creația de substanță a poetului. Ascuțită este apoi remarca referitoare la autocontrolul exercitat de Vinea asupra lui însuși, „conflictul dintre frâna modernă a lucidității și spontaneitatea simțirii“, care duc la „mortificarea temperamentului activ al producătorului de poezie“. Blaga nu pare a fi prizat cu mare căldură de către criticul cu privirea rece, scrutătoare. Rămâne valabilă însă părerea că autorul *Laudei somnului* este poet „în oricare din manifestările sale spirituale“, în teatru, în eseuri, în filozofia lui chiar. Cu ocazia apariției volumului *Visuri în vuietul vremii*, Șerban Cioculescu nu pierde ocazia să salute la Al. Philippide despărțirea de verslibrism și preferința pentru „constrângerea rodnică a versului regulat“. Exemplare rămân la critic formulările cuprinzătoare și totodată lapidare cu care își începe câte un articol: „Lirica d-lui Bacovia a avut darul să lase o dâră grea asupra poeziei de după război“. „Limpezimea este și rămâne caracterul dominant al versurilor d-lui Ion Pillat“. Sau cu care sfârșește: „*Cânticul de lume* la d-l Miron Radu Paraschivescu, după cum se vede, e ridicat cu o octavă mai sus și urcă romanța pe treapta legendei“. În sfârșit, receptarea poeziei lui Esenin în cultura românească (e vorba de traducerile lui Zaharia Stancu) e notată așa: „A ajuns celebru de la o zi la alta, sărbătorit în saloane, chemat să citească în cenacle, Esenin a făcut repede înconjurul «civilizației». Civilizația n-a avut însă nici o priză asupra lui.“

În *Introducere în poezia lui Arghezi* (1946) — reeditată în 1971, cu revizuiri și adăugiri, dar fără schimbări de esență, din simțul responsabilității pentru istoria literară (împrejurare în care a reapărut și *Viața lui I.L. Caragiale*) —, se manifestă, cel puțin în primele două capitole, predilecția lui Șerban Cioculescu pentru critica filologică. Cu acest prilej aflăm poziția criticului raționalist, condus însă neapărat de bunul simț, față de „raționalismul“ metodei lui Mihail Dragomirescu. Acesta supunea poezia canoanelor logicii formale, ceea ce, pe drept cuvânt, i se pare lui Șerban Cioculescu o „erezie“, care nu puțin a contribuit la impopularitatea lui Arghezi printre profesorii de liceu, cei mai mulți dintre ei educați în spirit dragomirescian pe atunci. Adevărul e că poezia se conduce după legi anumite, și lipsa unei articulații logice pe înțelesul tuturor nu constituie un argument pentru negarea ei. Citind versurile ce ar fi putut părea obscure la Arghezi, discutând cuvintele pe toate părțile, criticul filolog ajunge la încheierea că poezia lui Arghezi e neînțeleasă nu din vina ei, ci din pricina noutății pe care o aduce în lirica românească, noutate ce nu trebuie privită „ponciș“. *Inscripție pe un portret*, bunăoară, citată în întregime, suferă de o intervertire a planurilor unei povești de iubire, o adevărată „variantă personală a temei din *Luceafărul* lui Eminescu“, pe care criticul o explică minuțios prin restabilirea ordinii lor cronologice. Sunt explicate apoi, filologicește, o serie de cuvinte tipic argheziene, cum ar fi pluralul *vecii*, derivat de la substantivul *vecia; leat*, care în versul „E-o tăcere de-nceput de *leat*“ are înțelesul de „Creațiune înaintea Cuvântului“; *dumicat* din „*dumicatul* socotitu-și-l-a sfânt“; valorile poetice ale perfectului simplu *vrui*, din „*Vrui*, cititorule, să-ți fac un dar“ sau „Nimicul nepipăit să-l caut *vrui*“. Scrutând cu ascuțime sintaxa și morfologia textelor, comentatorul dezvăluie cititorului neavizat — căci pentru acesta scrie mai întâi, năzuind la introducerea lui Arghezi în manuale școlare — o serie întreagă de subtilități. De pildă:

> „Arghezi dă termenului vulgar *curvă* un accent de suavitate, prin împerecherea epitetului *dulce*, în *Tinca*, poema florăresei, înjunghiată de Năstase, căruia îi rezistase. Epitetul ar fi fost insuficient, poate, dacă nu i s-ar alătura, îndată, reprezentarea unei flori caste:
>
> Tu n-ai voit să spui
> Nimănui
> Unde înnoptai,
> Curvă dulce cu *mărgăritel de Mai!*“

Filologul gustă cu voluptate cuvintele rare și invită și pe alții să i se alăture, dacă sunt experți în materie. Expresia *să-ți dau ghies* din cunoscutul *Psalm* e comentată în chipul următor:

> „A da ghies de aproape e o imagine vulgară a solicitării, dar deosebit de expresivă și plină de farmec pentru filolog (numim astfel pe cititorul expert, care înțelege și gustă prețul cuvântului, al expresiei)“.

Critica făcută cu instrumentul filologiei nu este însă la Șerban Cioculescu o simplă critică de cuvinte. Aplecându-se cu lupa asupra amănuntului, el nu pierde niciodată din ochi ansamblul și de altfel are mereu aerul că el nu este decât un simplu cititor de literatură bună, atrăgând numai atenția asupra frumuseților de limbaj, cu subînțelesul de a lăsa, chestiunea pur științifică pe seama specialiștilor, în fond însă lui însuși nelipsindu-i deloc periția lingvistică. Chiar în cazul lui Arghezi judecata de valoare vine fără greș, după explicările necesare. Cu toate că ambițiile filozofice lipsesc din *Cuvintele potrivite,* consideră criticul, preocuparea etică este prezentă. Justificată rămâne apoi ideea că, deși agreat de toți moderniștii, Arghezi este un tradiționalist, în înțelesul major al cuvântului:

> „Mesajul testamentar al lui Arghezi se îndreaptă către fiul său, căruia îi este încredințată cartea, ca întâiul hrisov de noblețe, întocmit de urmașul robilor pământului. Autorul își afirmă așadar apartenența la clasa, anonimă și precumpănitoare numeric, a șerbilor. expresia literară nu e altceva decât sublimarea graiului lor aspru și elementar, în care s-au adunat sudoarea și revolta.“

Filologul aplicat, întovărășit de istoric — într-un rând Șerban Cioculescu declara că istoria îi este un „Violon d'Ingres“ —, îl întâlnim mai cu seamă în *Varietățile critice*, în studiile consacrate scriitorilor vechi (Spătarul Nicolae Milescu, Anonimul brâncovenesc, Radu Popescu, Neculce, Cantemir etc.), dar și asupra celor mai apropiați de noi (Ghica, Alecsandri, Eminescu, Creangă, Vlahuță, Coșbuc, Iosif, Sadoveanu etc.). Tot mai des apare acum la critic și la istoricul literar expresia frustă, aproape orală, de causeur expert, ironic, îngăduitor, amator de pitorescul de bun-gust. În *Istoria ieroglifică* Dimitrie Cantemir „și-a răcorit inima [...] împotriva dușmanilor politici“. Citind cu lupa *Arhondologia* paharnicului Costache Sion, constată că, „printr-un tacit pact de neagresiune“ și cu toată xenofobia lui, acesta cruță cele două neamuri, Leon și Rosetti, de obișnuitele calificative hărăzite grecilor: *napaste, beleá, putoare.*“ Apoi istoricul rămâne contrariat de fotografia arhondologului descoperită într-o monografie a familiei:

„În fotografia din monografia familiei, costumul nemțesc ne amăgește; giubeaua ar fi fost mai nimerită decât vestonul, care pare a îmbrăca stângaci, un ofițer bătrân în retragere, rezemat în toiag, după ce și-a agățat sabia în cui."

Întreprinzând o astuțioasă analiză la *Moș Nichifor Coțcariul* de Ion Creangă — subiect care i se potrivește de minune —, criticul găsește, cu drept cuvânt, că problema rămâne nesecată, dar termină cu această fină înțepătură la adresa scientiștilor: „Sunt uimit că nu și-a găsit interpretul autorizat sau măcar un freudist, cu şperaclu la toate broaștele". În sfârșit, receptând cu laude *Alte mențiuni critice* de Perpessicius se declară în dezacord cu acesta numai când vine vorba de cuvântul *întunecimeni*, într-un text de Victor Tulbure, și, prin nu se mai știe ce asociație de idei, povestește anecdota cu *Lamura*, titlul revistei lui Vlahuță, înapoiată la redacție de către un colonel comandant de regiment, cu mențiunea sinceră că nu pricepe numele publicației. De aici se trece la o alta: întrebat cum îl cheamă, de către Iorga, un student care ieșea din sală în timpul desfășurării cursului lui, acela ar fi răspuns: „Radu mă cheamă!". Toate acestea nu sunt însă decât mici jocuri de inteligență, câteodată cu, alteori fără un subînțeles anume, făcute pentru descrețirea frunților cititorilor, cu mare măsură, criticul trecând apoi repede la ale sale.

AL. DIMA[1]

Alexandru Dima nu a practicat critica literară decât cu totul întâmplător. Ca și Tudor Vianu, în preajma căruia s-a format la începuturile carierei sale, el este mai întâi un estetician, intelectual sobru, cu o pregătire filozofică sistematică. În *Probleme de estetică* (1943) și *Domeniul esteticii. Privire sintetică introductivă* (1947), este și el un eclectic, dar se desparte de Vianu, într-un sens, afirmând că frumosul natural trebuie considerat ca un mod particular al frumosului general, deosebirea de cel artistic fiind numai de grad. În plus, Al. Dima extinde cercetările sale din domeniul esteticii spre folclor și spre arta populară în general. *Conceptul de artă populară* (1939) și *Gândirea românească în estetică* (1943) sunt lucrări

---

[1] ALEXANDRU DIMA (1905-1974) s-a născut la Turnu-Severin, unde-și face studiile primare și liceale. În 1925 se înscrie la Facultatea de litere și filozofie din București, urmând însă în paralel și cursurile de sociologie și etnografie ale profesorului D. Gusti. După abvsolvire, funcționează timp de 14 ani ca profesor secundar (Râmnicu-Vâlcea, Sibiu), trecându-și examenul de capacitate în 1931 și făcând apoi studii de specializare la Universitățile din Berlin și München. În 1938 își lua doctoratul și, prin concurs, intra în învățământul superior, la Universitatea din București. În 1948 trecea la aceea din Iași, unde ține cursuri de estetică și literatură comparată, la început, apoi de istoria literaturii universale. Spre sfârșitul vieții și carierei a fost șeful catedrei de literatură universală și comparată de la Universitatea din București și directorul Institutului de Istorie și teorie literară „George Călinescu", de pe lângă Academia R.S.R., al cărui membru corespondent a fost. A condus de asemeni, *Revista de teorie și istorie literară* și elaborarea

ce vin să adâncească problemele dintr-un unghi de vedere mai larg, și, totodată, mai special, aplicat la realități culturale locale, în tradiția inaugurată de Ovid Densusianu.

Deosebit de interesante, caracteristice pentru perioada istorică de care ne ocupăm, sunt studiile de estetică aplicată ale lui Al. Dima în *Aspecte și atitudini ideologice* (1933) și mai ales *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană* (1936). E drept că, format la școală germană, criticul apelează la ideologi ca Simmel ori Spengler, între români la C. Rădulescu-Motru și se situează și el pe un punct de vedere tradiționalist, dar nu pune contradicție între noțiunile de *cultură* și *civilizație*, în sensul că cea de a doua ar fi nocivă în detrimentul primei. Întrucât privește problema specificului național, el se situează pe pozițiile lui Ibrăileanu (și nu e deloc întâmplător că mai târziu îi va închina un studiu referitor la concepția despre artă și literatură) profesând un tradiționalism cuminte, moderat, cu păstrarea neapărată a unei axiologii etice. Clasicii înșiși sunt considerați din unghiul de privire al „actualității“ lor, în vederea consolidării culturii. (Monografia consacrată lui Alecu Russo, venită în 1957, face parte din acest program.)

Al. Dima respinge misticismul gândirist cu argumente dintre cele mai bune. *Pe culmile disperării*, eseul lui Cioran, este taxat drept o „rătăcire“, scrierile lui Mircea Eliade sunt criticate aspru pentru „senzaționalul sexualității“. Ca și Mihai Ralea, în scrierile unui Nichifor Crainic, Nae Ionescu, Radu Dragnea și alți „ortodoxiști“, Al. Dima vede răsfrângerea influențelor nocive din partea lui Maritain, Massis și Berdiaeff. Combate, de altă parte, modernismul lovinescian, în numele „realității unei tradiții românești“. Mai cu seamă nu e de acord cu

---

Tratatului academic, vastă lucrare colectivă de Istoria literaturii române, rămasă neterminată. A început prin a publica studii de orientare tradiționalistă în *Datina* din Turnu-Severin, condusă de Mihai Gusiță. A colaborat apoi la diverse reviste din epocă, *Ramuri, Viața românească, Revista Fundațiilor* etc., conducând însuși, la Sibiu, gruparea culturală *Thesis*, în cadrul căreia și-a publicat unele lucrări. Printre cele mai importante apărute în volume sunt de citat: *Aspecte și atitudini ideologice* (Turnu-Severin, 1933), *Conceptul de artă populară* (Ed. Fundațiilor, Buc., 1939), *Gândirea românească în estetică* (Sibiu, 1943), *Domeniul esteticii* (Ed. Fundațiilor, 1947), *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană* (Buc., 1936), *Arta populară la Drăguș* (Buc., 1945), *Concepția despre artă și literatură a lui G. Ibrăileanu* (1956), *Alecu Russo* (1957), *Studii de istorie teoriei literare românești* (E.P.L., 1962), *Conceptul de literatură universală și comparată. Studii teoretice și aplicate* (Ed. Academiei, R.S.R., 1969), *Principii de literatură comparată* (E.P.L., 1969) Paul van Tieghem: *Literatura comparată*, traducere și prefață de... (Ed. pentru literatură Universală, 1966).

directiva criticului de la *Sburătorul*, care afirmase că sondarea zăcămintelor folclorie trebuie abandonată. Spre a face dovada în favoarea sa, descoperă aceste valori în poeziile lui Arghezi, Ion Pillat, Adrian Maniu, Ion Barbu etc., cu demonstrații minuțioase, împinse până la analiza versificației, a vocabularului, morfologiei și sintaxei.

Pornind de la realități observate, probabil, în Germania, sigur de la activitatea sa la revista *Datina* din Turnu-Severin, la început (publicație deloc neglijabilă, dacă ținem seamă că a apărut cu un an înaintea *Gândirii* și, deși tradiționalistă, nu a fost niciodată subordonată ideologic revistei de la centru), mai ales de la gruparea *Thesis* din Sibiu, Al. Dima este introducătorul la noi a teoriei regionalismului cultural, altfel spus, a localismului creator. Ideea putea fi impulsionată și de exemplul lui Ibrăileanu. Oricum, profesorul Al. Dima are meritul de a fi tradus-o în practică în mod deliberat pentru prima dată. Căci un lucru este sigur: la edificarea culturii naționale participă forțele întregului popor. Și dacă în vremea lui Kogălniceanu se simțea nevoia unirii spirituale a românilor din toate regiunile, această unitate, odată realizată, are nevoie de diversificări locale cât mai înfloritoare.

În continuarea lui Tudor Vianu și a altora (Hasdeu, Iorga, N.I. Apostolescu, Ch. Drouhet, N. Cartojan, D. Popovici, G. Călinescu), Al. Dima a fost un teoretician avizat în problemele de literatură universală și comparată. (Încă din 1934 dădea un studiu despre *Motivele hegeliene în scrisul eminescian*, în 1944 traducea din germană și comenta tipologic basme românești, iar mai recent, în 1966, traduce și prefațează *Literatura comparată* de Paul van Tieghem). Punctul său de vedere este că studiile întreprinse în acest domeniu devin, în actualele condiții de dezvoltare a culturii, imperios necesare, ajutând în modul cel mai direct „cercetarea istorică și sistematică a literaturii române însăși“. Aceasta pentru că „o tratare științifică a materiei naționale, fără a-i lămuri raporturile cu celelalte literaturi“, nu este posibilă, arată Al. Dima în *Cuvântul introductiv* la volumul său *Conceptul de literatură universală și comparată* (1967), scopul ultim al studiilor de acest gen fiind „susținerea temeinică a literaturii naționale în lumină mondială“.

Un punct de vedere mai nou în studierea comparată a literaturilor, adus de Al. Dima, este și acela că literatura universală nu se confundă cu *suma* literaturilor particulare sau naționale, ori cu aceea a literaturilor popoarelor din Europa centrală — așa cum se făcuse de la Wilhelm Schlegel până la Oskar Walzel și chiar mai încoace, până la Raymond Queneau. Există anumite opere, cum ar fi epopeele homerice și, în genere, întreaga literatură a antichității, *Divina Comedie*, *Don Quijotte*, marile drame shakespeariene, *Faust* de Goethe, *Război și pace* de Tolstoi etc., care au început de multă vreme a fi considerate drept bunuri spirituale ale întregii omeniri. Studiindu-le tipologic, în paralelismele, analogiile și înrudirile lor spirituale, descifrându-le mesajul lor înalt uman, contribuim la progresul cultural general și național totodată. Multe din studiile de literatură comparată ale lui Al. Dima țintesc spre asemenea obiective, fie că se ocupă de fenomenul românesc — cum ar fi citatul studiu despre motivele hegeliene la Eminescu, *Afinități elective: Titu Maiorescu și Goethe*, *Gherea în cadrul criticii europene*, *Tudor Vianu comparatist* etc. —, fie de cel mondial (despre epopeea lui Ghilgameș, Diderot, Gogol, Walt Whitman, Franz Mehring, Thomas Mann, toate aflate în volumul amintit mai sus).

D. CARACOSTEA[1]

Un loc aparte ocupă, în critica, teoria și istoriografia noastră literară din perioada interbelică, D. Caracostea. El este un scientist, aprobând de la început pe Gherea, fiind apoi din ce în ce mai mult preocupat de metodologia academică în stabilirea genezei operelor. Tipic rămâne în această privință studiul închinat *Luceafărului* eminescian, căruia, după uitatul acum Moses Gaster, îi redescoperă izvoarele în basmul prelucrat de Richard Gunisch, *Das Mädchen in goldenen Garten*. În *Arta cuvântului la Eminescu* și mai ales în *Expresivitatea limbii române*, D. Caracostea premerge pe structuraliștii de azi, cu deosebirea că el acordă totuși importanță intuiției, și, demontând bucată cu bucată opera, „plăsmuirea" — cum mai zice el, traducând un termen nemțesc —, nu ocolește niciodată judecata de valoare.

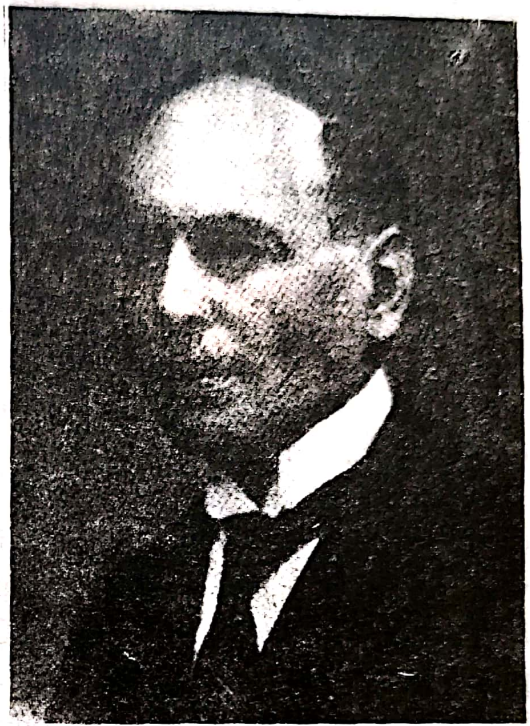
Plecând de la teoriile lui K. Vossler, Leo Spitzer și de la fonologii M. Grammont și J. Vendryes, Caracostea inventează termenul special de *expresivitate*, pe care îl consideră mai precis decât cel de *estetică*, compromis, crede el, de diletanți. În mod analog, în loc de *talent, geniu* etc., preferă pe *creativitate*. La mijoc intervine și concepția lui Karl Wilhelm von Humboldt, pe care teoreticianul român, și-o însușește în anume chip. Nu numai că limba unui popor se cere considerată „ca operă de artă de o categorie specială“, dar ea, convine Caracostea, „modelează literatura. “ Așadar, originalitatea unui poet sau prozator nu ar fi

---

[1] DIMITRIE CARACOSTEA (10 mart. 1879 - 21 iun. 1964) s-a născut la Slatina, într-o familie de aromâni. Aici urmează clasele primare și le începe pe cele gimnaziale, liceul desăvârșindu-l apoi la colegiul Sf. Sava. La Facultatea de litere și filozofie din București — ale cărei cursuri le urmează, cu oarecari intermitențe, între 1900-1907 —, are ca profesori pe Titu Maiorescu și pe Ovid Densusianu. Se specializează în filologie romanică, la Viena, unde își trece doctoratul, în 1913, cu teza *Wortgeschichtliches und Wortgeographisches aus dem Rümänischen*, condusă de Meyer Lübke. A ținut, tot aici, la Viena, unele prelegeri de literatură română. A început prin a colabora la *Viața nouă* a lui Ovid Densusianu, apoi la *Drum drept*, *Gândirea*, *Adevărul literar și artistic* și *Revista Fundațiilor*, pe care o conduce între 1941-1944. Printre studiile importante ale lui Caracostea, sunt de amintit cele privitoare la *Balada populară română*, *Arta cuvântului la Eminescu* (1938), *Creativitatea eminesciană* (1943), *Expresivitatea limbii române* (1942).

BIBL. *Poezia tradițională română. Balada populară și Doina*, I-II, ediție cu o prefață de Ovidiu Bârlea, E.P.L., 1969.

D. CARACOSTEA[1]



Un loc aparte ocupă, în critica, teoria și istoriografia noastră literară din perioada interbelică, D. Caracostea. El este un scientist, aprobând de la început pe Gherea, fiind apoi din ce în ce mai mult preocupat de metodologia academică în stabilirea genezei operelor. Tipic rămâne în această privință studiul închinat *Luceafărului* eminescian, căruia, după uitatul acum Moses Gaster, îi redescoperă izvoarele în basmul prelucrat de Richard Gunisch, *Das Mädchen in goldenen Garten*. În *Arta cuvântului la Eminescu* și mai ales în *Expresivitatea limbii române*, D. Caracostea premerge pe structuraliștii de azi, cu deosebirea că el acordă totuși importanță intuiției, și, demontând bucată cu bucată opera, „plăsmuirea“ — cum mai zice el, traducând un termen nemțesc —, nu ocolește niciodată judecata de valoare.

Plecând de la teoriile lui K. Vossler, Leo Spitzer și de la fonologii M. Grammont și J. Vendryes, Caracostea inventează termenul special de *expresivitate*, pe care îl consideră mai precis decât cel de *estetică*, compromis, crede el, de diletanți. În mod analog, în loc de *talent, geniu* etc., preferă pe *creativitate*. La mijoc intervine și concepția lui Karl Wilhelm von Humboldt, pe care teoreticianul român, și-o însușește în anume chip. Nu numai că limba unui popor se cere considerată „ca operă de artă de o categorie specială“, dar ea, convine Caracostea, „modelează literatura. “ Așadar, originalitatea unui poet sau prozator nu ar fi dată de ideile și temele abordate în operă, ci chiar de limba în care acesta se exprimă. Este aici un mod de gândire tipic idealist, în linia teoreticienilor simbolismului tardiv, căutătorii *sistematici* ai căii spre Absolut: „În poezie — arată Caracostea în *Expresivitatea limbii române*, cea mai interesantă scriere a sa —, fiecare limbă reprezintă o variantă, o încercare proprie de a-l vedea și a-l exprima. Iată de ce un adevărat poet este *intraductibil*. Și iată de ce suntem în drept să credem că el se apropie ,mai mult decât orice interpret al lumii de esența ei. În sensul acesta există un *au delà* al tiparelor gramaticii, după cum există un *au delà* al poeziei."

---

[1] DIMITRIE CARACOSTEA (10 mart. 1879 - 21 iun. 1964) s-a născut la Slatina, într-o familie de aromâni. Aici urmează clasele primare și le începe pe cele gimnaziale, liceul desăvârșindu-l apoi la colegiul Sf. Sava. La Facultatea de litere și filozofie din București — ale cărei cursuri le urmează, cu oarecari intermitențe, între 1900-1907 —, are ca profesori pe Titu Maiorescu și pe Ovid Densusianu. Se specializează în filologie romanică, la Viena, unde își trece doctoratul, în 1913, cu teza *Wortgeschichtliches und Wortgeographisches aus dem Rümänischen*, condusă de Meyer Lübke. A ținut, tot aici, la Viena, unele prelegeri de literatură română. A început prin a colabora la *Viața nouă* a lui Ovid Densusianu, apoi la *Drum drept*, *Gândirea*, *Adevărul literar și artistic* și *Revista Fundațiilor*, pe care o conduce între 1941-1944. Printre studiile importante ale lui Caracostea, sunt de amintit cele privitoare la *Balada populară română*, *Arta cuvântului la Eminescu* (1938), *Creativitatea eminesciană* (1943), *Expresivitatea limbii române* (1942).

BIBL. *Poezia tradițională română. Balada populară și Doina*, I-II, ediție cu o prefață de Ovidiu Bârlea, E.P.L., 1969.

Către aceste tipare ale limbii ar tinde orice operă poetică, subînțelegându-se că perfecțiunea constă în identificarea cu ele. Cu alte cuvinte, pentru Caracostea nu Eminescu a dominat și a supus limba română în serviciul poeziei, uneori cu riscul de a-i încălca regulile, ci dimpotrivă, miracolul eminescian ar fi un produs al expresivității limbii naționale, înțeleasă humboldtian, în „formele ei interne", „ca putere modelatoare", independentă de factori exteriori. Influența acestora, dacă există, arată criticul, ea rămâne neesențială. El aspiră la contemplarea „modelului fiecărei limbi", spre a putea efectua diferențieri în vederea stabilirii „stilurilor supraindividuale" ale unui idiom. Acest „punct arhimedic" ar revoluționa, după Caracostea, „interpretarea poeziei, care nu poate să rămână la searbădele comentarii ideologice".

Efortul criticului rămâne onorabil — dacă avem în vedere proliferarea, uneori abuzivă, a procedeelor impresioniste și a nebulozităților mistice — în sensul deschiderii de noi drumuri spre cercetarea lingvistică a poeziei. Fie și numai aducerea în cultura noastră a teoriilor lui Humboldt ori a discuțiilor în jurul tezelor cercului lingvistic de la Praga — cunoscute de asemeni autorului — rămâne prețioasă. Printre primii,Caracostea atrage atenția că — prin abatere, în sfârșit necesară, de la teoriile lui Maiorescu —, cuvântul nu mai trebuie privit doar ca un *material*, „cum ai privi sunetele, colorile, marmora", ci ca o „creațiune", care, „înainte de a fi trecut într-un poem, a avut existență spirituală și a făcut parte dintr-un tipar".

Luate în ansamblu, cercetările lui Caracostea par ușor hibride, fundamentul lor net idealist contrastând cu instrumentele pozitiviste pe care le pune în mișcare. De altă parte, odată cu discuțiile ideologice în jurul operelor literare — crezute cu totul de prisos, ca la toți formaliștii epocii —, el respinge categoric „proiectoarele raționalismului cartezian", într-un chip destul de nepotrivit, de vreme ce îl vedem uzând de toate cuceririle neogramaticilor. În amănunt însă multe din observațiile cercetătorului lexicului, fonologiei, sintaxei etc., rămân interesante, cu tipologiile pe care le întreprinde, cu statistici, grafice de tot felul și rubricări dintre cele mai neașteptate, incitând spiritul la ordine și metodă. Profesorul era de altminteri deschis la fenomenul poetic modern, discuta cu mare competență valorile estetice ale nuvelei *Moara lui Călifar* de Gala Galaction — reliefând virtuțile fantasticului și specificul balcanic —, aproba cu căldură poezia lui Ion Barbu ori pe aceea a lui Bacovia și Arghezi, căruia îi consacra o deloc neglijabilă *Prolegomena* (1937). Pe aproape toți scriitorii vremii sale i-a chemat în seminarul de literatură română, pe care îl conducea la Universitate, supunându-i unor chestionare anume întocmite, punct de plecare în vederea studierii genetice a operelor. Documentul rămâne, oricum, unul dintre cele mai prețioase pentru istoria literară. (V. *Mărturisiri literare*, ediție și prefață de Iordan Datcu, Minerva, 1971).

Cu totul remarcabile, în continuarea lui Ovid Densusianu și prin reacție față de modernismul lovinescian, sunt studiile în folclor ale lui Caracostea, întreprinse cu multă metodă, precedând și în acest domeniu pe folcloriștii de azi. Între altele, acela asupra *Mioriței*, făcut cu ajutorul geografiei lingvistice, excelează în minuție. Balada este privită în cadrul întregului sistem al plăsmuirilor popoprane, rânduite tipologic, spre a se demonstra — bunăoară ca în cazul variantelor la *Mai am un singur dor* de Eminescu — cum marea artă izvorăște dintr-un vast complex cultural-poetic, acela al limbii însăși, al spiritualității poporului în instanță ultimă. În fine, pentru Caracostea, între poezia cultă și poezia populară nu există deosebiri de esență, ci numai de grad. Obsesia sistemului impresionează nu o dată la destul de singularul în epocă teoretician, urmărit parcă de viziuni, ca în acest pasaj extras din *Expresivitatea limbii române:*

> „Văd literatura națională ca o clădire al cărei prim etaj este adânc fundat în limba noastră, prima formă a destinului nostru expresiv. Din bolțile acestei părți, în care este cimentată toată vlaga intuițiunilor noastre străvechi, crește al doilea etaj: creațiunea poporană orală; iar peste aceasta cleștarul împlinirilor noastre culte."

DIMITRIE POPOVICI[1]

Un prim adept al lui Caracostea a fost Dimitrie Popovici (1902-1952), succesorul lui Gh. Bogdan-Duică la catedra de istoria literaturii române de la Universitatea din Cluj, autorul câtorva importante studii și cursuri asupra iluminismului și romantismului românesc, precum și asupra unor scriitori intrați în raza cercetărilor neobositului profesor: Cezar Bolliac, I. Heliade Rădulescu (din operele căruia lasă și o bună ediție critică, însoțită de un vast aparat cu note), Eminescu. Cu dânsul ne apropiem de categoria istoricilor literari, să le zicem, puri, despre care, iarăși, cândva va trebui să se scrie o... istorie.

---

[1] BIBL. *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Ed. Cartea Românească, 1935; *La littérature roumaine à l'époque des „Lumières"*, Sibiu, 1945; *Romantismul românesc*, Cuvânt înainte de Tudor Vianu și prefața de Dan Simonescu, Ed. Tineretului, 1969; *Poezia lui Eminescu*, cu o prefață de Ioana Petrescu, Ed. Tineretului, 1969.

Pentru D. Popovici, istoria literaturii este, sau trebuie să devină neapărat, o disciplină științifică. Impresionismul e respins numai în principiu, altminteri el admite intuiția individuală ca punct de plecare a oricărei analize literare. Cum însă intuiția se bazează pe un material identic lui însuși, ea se cere exprimată obiectiv, spiritele normale trebuind să cadă mai mult sau mai puțin de acord în formularea judecăților de valoare asupra unei opere sau autor:

> „Oricât de individuală ar fi însă [intuiția, n.n.], în procesul acesta de intuire nu trebuie să vedem imperiul anarhiei: identic lui însuși, materialul intuit organizează în spiritele normale o bază identică, ceea ce face posibilă existența istoriei artei ca o disciplină științifică cu cerințe specifice și cu metode proprii“.
>
> *(Tendința de integrare în ritmul cultural occidental, Curs litografiat, Cluj, 1940.)*

Acest punct de vedere rămâne mult apropiat de acela al cercetătorilor actuali din domeniul istoriei literare. El era, nu chiar atât de categoric și, am spune, rigid exprimat, și al lui Tudor Vianu, cum am văzut, iar întrucât privește critica, o apropiere s-ar putea face cu Șerban Cioculescu. Critica genetică, bazată la Caracostea pe îmbinarea istoricului cu estetismul formalist, este la D. Popovici sensibil amendată în sensul lărgirii de orizont prin apelul la metodele comparatiste. *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* (1935) și *La Littérature roumaine á l'époque des „Lumièrs“* (1945), lucrări deosebit de minuțios documentate sub raportul studierii influențelor, se resimt de pe urma acestei concepții, la care, după cum arătam, aderă și comparatistul Al. Dima. Nu mai puțin studierea lui Eminescu are puncte de plecare în procedeele structuraliste ale lui Caracostea, însă D. Popovici acordă o importanță hotărâtoare factorilor de ordin istoric-social și cultural care au acționat asupra vieții și implicit asupra operei poetului. Atenția dată *biografiei* și *momentului* literar — în primele două capitole din studiul închinat lui Eminescu — sunt concludente în acest sens.

Interesantă rămâne la D. Popovici propunerea — și într-o măsură aplicarea în practică — a unei periodizări a istoriei literaturii române. Patru ar fi după dânsul etapele dezvoltării literaturii române moderne (de fenomenul vechi istoricul nu s-a ocupat): cea dintâi, marcată convențional de tipărirea *Cărții de rogacioni...* a lui Samuil Micu și de apariția *Curierului românesc* (1779-1829), s-ar caracteriza prin faptul că românii au folosit pe filozofii raționaliști și cosmopoliți ai veacului al XVIII-lea pentru exaltarea idealului național; a doua, de la 1829 până la 1840 (apariția *Daciei literare*), ar înregistra o primă tendință de integrare în ritmul european; pentru ca, în cea de a treia, de la 1840 până la 1867 (data apariției *Convorbirilor literare)*, să se observe o mai atentă, conștientă, cultivare a specificului național; în sfârșit, după 1867, în perioada „Junimii", preocuparea de universalitate se accentuează din nou. S-ar zice că la mijloc istoricul vede un fel de *corsi* și *ricorsi*, o evoluție oarecum ondulatorie, mișcată de două forțe contrarii, dar și complementare, compensatorii: de o parte, elementul local, de cealaltă, influența din afară. Problema pusă de Ibrăileanu în *Spiritul critic...* și de E. Lovinescu în *Istoria civilizației române moderne* e reluată deci, într-un fel propriu, în orice caz aplicată cu o documentare dintre cele mai strânse. O umbră a concepției diltheyene în legătură cu elanul vital, dacă nu și o influență din partea filozofiei lui Blaga, pare a se întrezări, când istoricul vede în aceste etape ale dezvoltării literaturii și culturii românești însăși „istoria eliberărilor spirituale" ale poporului român de-a lungul secolelor.

Un istoric literar cu totul specializat este NICOLAE CARTOJAN (n. 4 dec. 1883 - m. 10 dec. 1944, București)[1], fostul titular al catedrei de literatură română veche de la Universitatea diun București. Pentru prima dată, prin cursurile și seminariile sale, unde formează discipoli valoroși, activi, unii dintre ei, și în zilele noastre, Cartojan impune forurilor academice atenția cu totul specială asupra textelor vechi, continuând pe Hasdeu, pe Gaster și urmând exemplul unor savanți străini (Mario Roques, Gaston Paris, Giulio Bertoni). Rod al acestor strădanii sunt cele două volume închinate studierii cărților populare în literatura românească. Metoda comparatistă este utilizată din plin, și savantul rămâne un adevărat fondator în acest domeniu. Importante, cu tendințe de exhaustivitate, cu îmbinarea studiului istoriei culturii și al valorilor propriu-zis literare, sunt și cele trei volume de *Istoria literaturii române vechi,* lucrare incompletă însă. Aplicare și multă metodă dovedește N. Cartojan și în unele studii de literatură română modernă, cum ar fi cele consacrate lui Mihail Kogălniceanu.

O *Istorie a literaturii române vechi,* încă din 1920, dăduse SEXTIL PUȘCARIU (1877-1948)[2], profesor la Universitatea din Cluj, inițiatorul *Dicționarului Academiei Române,* al *Atlasului lingvistic* și al revistei *Dacoromania.* O alta tipărită, numai în 1947, va da ȘT. CIOBANU (24 nov., Tălmazu, Tighina, 1883 - 28 febr., buc., 1950)[3]. Metodologi ai textelor vechi au fost DEMOSTENE RUSSU (1869-1938)[4], specializat în bizantinologie și în studiul vechilor cărți în limba neogreacă, și PETRE P. PANAITESCU (1900-1967)[5], slavist de renume editor al cronicarilor moldoveni și autor al unor monografii, între care și aceea consacrată lui Dimitrie Cantemir.

---

[1] BIBL. *Cărțile populare în literatura românească, I, Epoca influenței sud-slave, 1929; II, Epoca influenței grecești*, 1938, Ed. Fundațiilor; *Istoria literaturii române vechi, I, De la origini până la epoca lui Matei Basarab și Vasile Lupu*, 1940; II, *De la Matei Basarab și Vasile Lupu până la Șerban Cantacuzino și Dimitrie Cantemir*, 1942; *III, Cronicarii moldoveni, Epoca lui Șerban Cantacuzino și a lui Constantin Brâncoveanu*, 1944, Ed. Fundațiilor; *Istoria literaturii române vechi*, Ed. Fund. Cult. Române, 1996.

[2] BIBL. *Istoria literaturii române vechi*, Sibiu, 1920; ed. a II-a, 1930.

[3] *Istoria literaturii române vechi*, I, Ed. Academiei Române, 1947.

[4] *Critica textelor și tehnica edițiilor*, în vol. II din *Studii greco-române* (1939).

[5] *Viața feudală în Țara Românească și Moldova*, E.P.L., 1956; *Dimitrie Cantemir*, Ed. Academiei R.P.R., 1958.

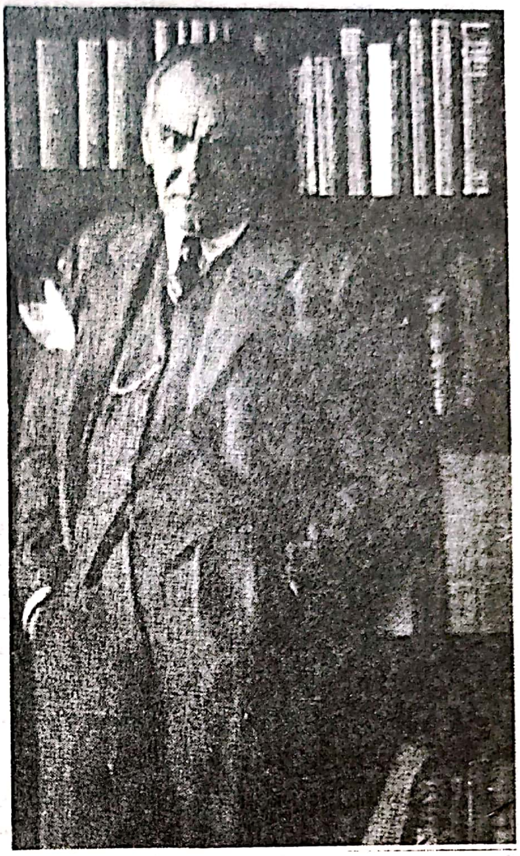
NAE IONESCU[1] ȘI „ELEVII“ SĂI

Poate că despre Nae Ionescu, profesor, publicist și filosof de mare faimă în epocă, nici n-ar fi cazul să ne ocupăm mai îndeaproape în o istorie a literaturii. Însă influența lui asupra generației lui Mircea Eliade a fost considerabilă, cu deosebire asupra câtorva dintre cei pe care, cu un cuvânt cam desuet astăzi, îi numim „elevii“ lui, un Emil Cioran, C. Noica, Mircea Vulcănescu, Petre Țuțea, Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Arșavir Acterian și alții, cel mai de seamă fiind Mircea Eliade, nici aceștia, exceptându-i pe autorul *Stelei fără nume*

---

[1] NAE IONESCU (n. 16 iunie 1890 la Brăila - m. 15 martie 1940 la București) era fiul lui Costache și Eugenia Ionescu, bunicul dinspre tată, un Stroe Ivașcu, „țăran din Bărăganul Brăilei“, pomenit de nepot, fiind fost deputat în „divanul ad-hoc“al Țării Românești. Între 1897-1909 face studiile primare și liceale în orașul natal, trecând apoi la Facultatea de litere și filozofie a Universității din București (paralel urmând și cursurile de matematici ale lui Traian Lalescu). După un scurt stagiu de profesorat la liceul „Matei Basarab“, între 1913-1919, stă în Germania, în vederea perfecționării studiilor, la Göttingen și la München, urmând alternativ cursurile mai multor profesori, între care și pe acela de *Teoria cunoașterii* ținut de Edmund Husserl, audiind apoi pe fizicianul Minkovski, pe psihologul și logicianul Külpe, pe logicianul von Aster, metafizicianul Bäumker, cursuri de biologie și matematici. Doctoratul, întârziat întrucâtva din cauza izbucnirii războiului și internarea într-un lagăr de prizonieri, și-l susține în 3 aprilie 1919, la München, cu teza intitulată: *Die Logistik als Versuch einer neuen Begründung der Mathematik*, lucrare definitivată încă din 1916 cu profesorul Bäumker (este editată, postum, în *Izvoare de filosofie*, II, 1946). Încă din 1915, se căsătorea cu Elena Margareta Fotino (1889-1971), cu care va avea trei copii [cel mai mic mort la un an și jumătate, al doilea, Răzvan (1918-1974), fost medic la Spitalul „Victor Babeș“ din București, cel mai mare, Radu (1916-1941), dispărut într-un contraatac la Dalnic, pe frontul antisovietic, în octombrie 1941]. Întors în țară, în 1919, este numit director de studii la Liceul „Nicolae Filipescu“de la M-rea Dealu, din toamna aceluiași an devenind asistent la Catedra de Logică și Teoria Cunoașterii condusă de C. Rădulescu-Motru la Universitatea din București. Își începe cariera universitară cu prelegerea *Funcțiunea epistemologică a iubirii* (publicată postum în *Izvoare de filosofie*, I, 1942). Ține apoi următoarele cursuri: *Logica și teoria cunoașterii*, *Metafizică*, *Istoria logicei*, *Logică - cu privire specială asupra științelor exacte* etc. între anii 1921-1938, în aprilie, când regele Carol al II-lea, printr-un decret special, îl scotea din învățământul universitar. A colaborat la o serie de publicații de specialitate și reviste de mare tiraj, începând cu *Noua revistă română* (încă din 1911-1913) , mai ales la *Cuvântul*, al cărui redactor-șef era din 1926 până în 1929. Nu a publicat nici o carte cât a trăit. Cursurile i-au fost litografiate sau tipărite ulterior, cele mai multe în zilele noastre, după stenograme mai mult sau mai puțin fidele. Antumă este numai culegerea de articole intitulată *Roza vânturilor*, întocmită și publicată de Mircea Eliade, în 1937. În 1941, la un an de la moartea profesorului, în împrejurări îndeajuns de suspecte, încă neelucidate, un „Comitet pentru tipărirea operei lui Nae Ionescu“, coordonat de prietenul Octav Onicescu, a editat *Istoria logicei* (1941), *Metafizica I* (1942), *Logica* (1943) și *Metafizica II* (1944).

BIBL.: *Roza vânturilor*, reeditarea ediției din 1937 a lui Mircea Eliade, Ed. Anastasia, 1990; *Metafizică* (1928-1929, 1929-1930), *Cunoașterea imediată și Cunoașterea mediată*, Ed. Humanitas, 1991; *Cursul de logică*, *Cursul de istoria logicei*, *Prelegeri de filosofia religiei*, Ed. Apostrof, 1993; *Suferința rasei albe*, Ed. Timpul, 1994; *Grafologie. Scrisul și Omul*, Ed. Humanitas, 1994; *Cursul de istoria metafizicei*, Ed, Anastasia, 1996; *Problema mântuirii în „Faust“ al lui Goethe*, Ibid., 1996; *Între ziaristică și filosofie*, Ed. Timpul, Buc., 1996.



și pe autorul romanelor *Maitreyi* și *Noaptea de Sânziene* etc. nefiind propriu zis autori de literatură beleristică. Cunoscându-i, ce-i dreptul numai parțial, prin forța lucrurilor, G. Călinescu nu le acordă o importanță de prim ordin, operele lor împlinindu-se numai după tipărirea monumentalei *Istorii a literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Istoriile literare din vremea noastră se cade a-i menționa mai pe larg, nu numai pentru că scrierile lor sunt astăzi pe punctul de a se clasiciza chiar, cât mai cu seamă pentru faptul că noi nu ne mai putem permite separarea tranșantă a esteticului de ansamblul celorlalte sectoare ale culturii.

Paradoxal, fiind vorba totuși de secolul XX, intervalul de timp cuprins între 1937-1946, aproximativ un deceniu, câțiva ani înainte de război și alți câțiva după, este puțin cunoscut în istoriografia noastră, până de curând. Vălurile au început să fie date la o parte numai după evenimentele din decembrie 1989, când libertatea presei și a tipăriturilor s-a reinstituit, după o jumătate de secol aproape, într-un fel cam brutal, spun unii, (cu binecunoscuta sărire peste cal care ne caracterizează), în orice caz mai accentuată decât în anii 1921-1937. Este, în fond, bunul cel mai de preț, și parcă chiar singurul, pe care ni l-a adus „revoluția" din pragul ultimului deceniu. Lăsarea sub tăcere a acelor ani se explică prin faptul că guvernele „neconstituționale" ale lui Carol al II-lea și Ion Antonescu au avut toate motivele să practice o mare lipsă de transparență, invocându-se binecunoscuta „rațiune de stat", în fond principalul suport ideologic și politic al dictaturilor de tot felul, fie de dreapta, fie de stânga. (Va veni însă o vreme când, după toate semnele, nu se va mai ști prea limpede care este dreapta și care este stânga!). Cu atât mai mult epoca stalinist-dejistă-paukeristă (închipuiți-vă că *Dicționarul enciclopedic „mic"*, căci de alte feluri nu avem, nu menționează pe... Ana Pauker, într-atât eram de netransparenți în 1978, când apărea această biată carte), apoi și „epoca de aur" ceaușistă au scufundat în cea mai adâncă beznă „întâmplările" din planul politico-ideologic-cultural ale acestei perioade sau, mai rău, s-a încercat producerea unor falsuri grosolane, sechelele lor fiind vizibile încă și acum, prin mulțimea de „mărturii" mai mult sau mai puțin binevenite, îndeajuns de suspecte, unele. La noi patimile politice au fost întotdeauna mai apăsate, mai persistente în timp, cu dedesubturi misterioase, indescifrabile, generate de hățișurile unei istorii ce se zbate de multe sute de ani într-un spațiu ingrat, unde se încrucișează interesele marilor imperii ale lumii. Nici până acum nu se știe precis *ce* a fost și *cum* a fost Garda de Fier, partidul legionar altfel spus (după cum nu se știe foarte limpede, indefinitiv, *ce* și *cum* a fost ceea ce numim comunism!), cine a fost, *foarte exact*, Corneliu Zelea Codreanu, *cum* și *de ce* a fost asasinat în închisoare, cu câtă îndreptățire, el și ai lui, mai mult de o treime dintre care au fost arestați odată cu el, au fost trimiși pe lumea cealaltă. *Câtă rațiune de stat* și *cum* a fost această rațiune de stat pusă în lucru atunci? Nu știm iarăși, foarte limpede, nici împrejurările în care au fost suprimați, tot prin asasinat politic, I.G. Duca, Virgil Madgearu, Nicolae Iorga, Armand Călinescu... Nici *Memoriile* lui Mircea Eliade, publicate de curând, pare-se, in extenso, după un manuscris, deducem, supravegheat de autor, redactat în deplină libertate, nu luminează complet epoca, deși ele vin de la un martor dintre cei mai autorizați. Mircea Eliade a avut relații bine marcate cu Garda de Fier (aflăm pe calea altor surse decât cele din *Memoriile* citate) și relații foarte strânse cu Nae Ionescu, „ideologul“ ei, în anume chip, destul de... liber și infidel de la un punct încolo. A stat și el, Mircea Eliade, în lagărul de la Miercurea Ciuc etc., dar nu dă amănunte revelatoare, precise, despre rolul lui Nae Ionescu în cadrul mișcării legionare, despre Corneliu Zelea Codreanu, lucruri pe care le știe cu siguranță dar preferă să le tacă. De ce? Probabil din pricină că n-a apucat să trăiască după decembrie 1989, să fi fost printre noi, acum, să fi venit (revenit) în țară, să fi avut libertate deplină, și dintr-o parte și din... cealaltă, de a se adresa foarte deschis către noi cei de azi.

Iată de ce, pe lângă binecunoscuta cenzură din epoca ceaușistă, devenită, printr-un lung exercițiu, foarte subtilă, există motive destule care explică de ce istorii și studii literare din ultimul timp nu s-au ocupat îndeajuns de integrarea acestor mânuitori de condei în devenirea firească a scrisului românesc. „Fragmentariști“ prin formația lor, prin împrejurările istorice în care au scris, au fost, parcă, anume „condamnați“la... fragmentarism, la neînsumare într-o idee unică care să reflecte (sau măcar să încerce a o face) locul și timpul în care au trăit și au lucrat. S-ar mai putea să se pună și întrebarea: Exceptându-l pe Mircea Eliade beletristul, destul de abundent, are vreun rost să ne ocupăm în o istorie *literară* de scrierile — în definitiv *neliterare* — lui C. Noica, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu sau de... „dialogurile“ lui Petre Țuțea (acestea numai înregistrate pe bandă de magnetofon), măcar și în treacăt, prin raportare la importanța temei, cum ne propunem aici? Răspunsul trebuie să fie afirmativ, după părerea noastră. Motivul de căpetenie îl constituie împrejurarea că de la Albert Camus, J.P. Sartre, André Malraux, Thomas Mann, Eugen Ionescu și Camil Petrescu încoace beletristica ne apare din ce în ce mai mult *infiltrată* cu diverse ideologii, uneori până la a putea fi taxată drept tezistă. Vechea dispută, *artă pentru artă — artă cu tendință,* dispare în epoca dintre războaie și, la noi cel puțin, trebuind să se pronunțe între cele două formule, Camil Petrescu va proclama „Arta pentru adevăr“, în acord cu mișcarea literelor din Europa occidentală cu care autorul *Patului lui Procust*, al *Jocului lelelor* și al *Sufletelor tari* este sincron, mai înaintea altora, chiar a lui E. Lovinescu, teoreticianul sincronismului, dar rămas credincios statornic autonomiei esteticului. Literatură „filosofică“ (poezie și teatru, chiar proză, după cum s-a văzut) scrie și Lucian Blaga, autor al unui sistem de gândire românesc absolut original. Lui îi vor datora mult, cu toate că nu o declară în măsura trebuitoare, mai toți poeții, prozatorii, ziariștii și eseiștii vremii, Nichifor Crainic printre ei, mai cu seamă „fragmentariștii“, cum au mai fost numiți „elevii“ lui Nae Ionescu.

Brăilean prin locul nașterii, „cu picioarele înfipte în Bărăgan, cum îi plăcea să spună*), cu doctoratul în filosofie absolvit la München, profesor de logică și metafizică la Universitatea din București, ziarist de renume, Nae Ionescu era, prin anii 30, după mărturiile celor care l-au cunoscut și audiat, o personalitate fascinantă. Riguroase în esența lor, prelegerile lui nu păstrau nimic din vechea morgă academică, încă în floare prin C. Rădulescu-Motru, I. Petrovici, P.P. Negulescu, pe care dealtminteri mai tânărul coleg îi respecta. Fugea în chip programatic de orice „sistem“, își invita auditorii la „trăirea“ intensă și adevărată a vieții imediate, pentru o mai exactă regăsire de sine și o mai limpede justificare a sensului existenței insului în colectivitatea care l-a născut. Urma lui Nicolae Iorga, al cărui „învățăcel“ se considera, însă într-un chip foarte liber, deloc zgomotos, în aparență, mai radical și mai ferm. Punea și el temei pe tradiție, ca punctul de plecare cel mai indicat al unor înnoiri necesare secolului pe care nația tocmai îl traversa. Încă din 1921 (cum citim într-un articol publicat în *Almanahul „România Jună“)* voia o „filosofie românească“, fără „împrumuturi“ străine artificiale, lucru imposibil în o filosofie adevărată: „Cine poate împrumuta, n-a fost niciodată filosof... Nu există un univers; există atâtea universuri *câți oameni sunt* (subl. în text). Filosofia românească nu va începe să se constituie decât în clipa în care va pătrunde ideea că o filosofie valabilă pentru toți și totdeauna nu e bună de nimic“. În fine:

> „Vremea filosofiei românești va veni, iar semnul ei e sigur: Când unul dintre ai noștri — într-un fel sau altul — va avea curajul să se uite drept în ochii lui Descartes și să-i spuie pe nume. Fie chiar și țigănește! Dar pentru totdeauna“.

---

*) Iată o caracterizare a brăilenilor — pledoarie *pro domo* — dintr-un articol publicat în *Cuvântul* din 16 decembrie 1929, intitulat *Centenarul Brăilei:* „Oamenii Brăilei sunt de un neam deosebit. Mândri, susceptibili la orice atingere, îndrăzneți până la nebunie și calmi în același timp. Credincioși așezării lor, învățați să slujească cu devotament, dar fără slugărnicie, împingând simțul demnității omenești până la absurd aproape, nu din egocentrism sau personalism exagerat, ci din convingerea hotărâtă că numai puterile vii, neroase de insultă sau desconsiderare pot da înr-adevăr roadă. Înfruntarea celor mari în numele dreptului și a demnității umane este o veche tradiție prin părțile locului“.

Brăilenii ar fi înfruntat pe însuși Ștefan cel Mare, în 1841, venit cu putere armată să cucerească cetatea și să pună domn peste ei pe un Mircea, fiu al său din flori făcut cu o brăileancă, pe nume Călțuna, de moravuri nu tocmai cuminți, somându-i printr-o scrisoare. Brăileanul ziarist de peste patru secole și jumătate imaginează o bine adusă din condei scrisoare de răspuns către aprigul voievod moldovean:

> „De la toți boierii brăileni și de la cneji și de la toți românii scriem ție, domnului moldovenesc Ștefan voievod. Ai tu omenie, ai tu minte, ai tu creer, de-ți prăpădești tu cerneala și hârtia pentru un copil de curvă, pentru fiul Călțunei și zici că-ți este fiu? Dacă ți-e fiu, atunci lasă-l să fie domn după moartea ta iar pe mumă-sa Călțuna ia-o ție să-ți fie doamnă, cum au ținut-o toți pescarii din Brăila...“ etc.

Suntem în 1921. Ni-l putem oare imagina pe Lucian Blaga (chiar de va fi făcut-o) citind aceste șiruri, mai înainte de a se apuca să ridice edificiul său din „trilogii“?

Socratic și colocvial (cum îl ghicim și noi citindu-i articolele apărute ani de-a rândul în *Cuvântul*, cu o ageră pană), Nae Ionescu nu a publicat nici o carte din proprie inițiativă și abia dacă îi bănuim aprobarea către Mircea Eliade de a-i tipări culegerea mult restrânsă, antologată sever, din *Roza vânturilor*, apărută în 1937, prelegerile de la catedră fiindu-i tipărite numai postum, după stenograme. Era pe deplin conștient de precaritatea istorică a neamului din care făcea parte, situat geograficește la intersectarea tuturor tendințelor politice internaționale și, om al timpului său, găsea potrivit a nu se declara strict dependent de o doctrină politică netă: „Sunt de stânga, sunt de dreapta? Nu știu! Luați-mă cum vreți“, obișnuia să spună la ocazii, cu bine calculată viclenie, fără totuși a-și ascunde... naționalismul, uneori și antisemitismul. I. Negoițescu îl caracterizează drept „cel mai radiant ziarist român de la Eminescu încoace“. Într-adevăr, în tot ce a scris despre Eminescu se vede admirația pentru intransigența ziaristului, îndeosebi. Nu-l aproba însă pe foarte tânărul traducător al *Criticii rațiunii pure* și mai ales pe autorul nuvelei *Sărmanul Dionis*, amestec fără noimă, hibrid, după Nae, de filosofie nemțească și... budhism. Nae Ionescu l-a chiar radicalizat pe ziaristul Eminescu, urmându-l direct, și în acest sens pot fi date o serie de exemple, de unde se vede cârmirea pledoariei înspre ortodoxismul etnicist.[*] Astfel, într-un articol din 1931, în preajma Paștilor, filosoful și publicistul mustra pe români cum că se lăsau mult mai absorbiți de o criză de guvern trecătoare, decât de o prea necesară frecventare a sfintelor biserici: „Cum e posibil ca o criză de guvern să fie mai importantă decât o reculegere?“. El însuși, se zice, putea fi văzut asistând la liturghie, îngenunchiat în fața altarului, deși altminteri, puțintel paradoxal-teatral, poate, era un monden și un „dandy“ al timpului său, cu multe relații în *high-life*-ul Bucureștiului.

Asemeni lui Blaga, dar nu cu liniștea și cumpătarea gravă a ardeleanului care-și ținea prelegerile citindu-le, și Nae Ionescu este partizanul „organicului românesc“ și al *ortodoxiei*. După el, reprezentantul cel mai de seamă al acestei coordonate spirituale românești este Eminescu. El consideră că poetul nostru național era un suflet eminamente religios și ortodox, prototipul ideal al *românului*. *Românul*, mai aflăm, se naște, nu se face, la mijloc funcționând o fatalitate structurală, „structurată prin ortodoxie și... *antiliberalism*“ (subl. ns.). Vin însă unele incredibile exagerări ale modului de înțelegere, dogmatic!, și prezentare a acestor concepte. Un Samuil Micu ori un Ion Brătianu nu sunt, după Nae Ionescu, „români" ci numai... „buni români". Pentru că cel dintâi este „papistaș" — în ciuda faptului că fusese „ctitorul conștiinței românești" — iar cel de al doilea „un liberal de moment" — în ciuda faptului că fusese „ctitorul statului român modern". Ne aflăm în fața unui sofism tipic naeionescian! Mai ales că după Nae nici Bercu Solomon din Focșani,, „cetățean model", care și-a îndeplinit toate îndatoririle către patrie, de la plata conștiincioasă a impozitelor până la a-și fi dat viața pe câmpul de luptă de la Mărășești, nu poate fi un *român*, ci numai un *bun român*.

---

[*] Iată această declarație absolut categorică: „Unde însă gândirea lui (Eminescu) apare întreagă, vie, plină de sevă, e în gazetărie. Acolo totul se încheagă într-un tot organic și specific românesc. Nu mai avem de-a face cu concepții și cu abstracții livrești, cu reminiscențe de prin caiete de cursuri rău controlate; ci cu realități puternic simțite și gândite unitar. Nici o legătură, de nici un fel, între minunatele lui articole de gazetă, pulsând de gândire vie, originală, crescând din realitatea sufletească a rasei noastre, și searbăda însăilare în jargon a lucrărilor lui «filosofice»“.

(*Între filosofie și ziaristică*, *Cuvântul*, 19 iunie 1929)

S-a spus despre Nae Ionescu, în virtutea unor raționamente precum cele de mai sus, care frizează rasismul, că ar fi fost ideologul mișcării legionare, lucru nu ușor totuși de demonstrat până la capăt. În stilul său binecunoscut și deloc elegant, Petre Țuțea se referă la relațiile lui cu Corneliu Zelea Codreanu, despre care misteriosul, încă, profesor ar fi spus la un moment dat: „Eu mă screm și lui îi vine". Destinul lui Nae Ionescu și a operei lui, a relațiilor lui cu generațiile care i-au urmat imediat în epocă este ușor de întrezărit totuși, cu toate că a murit relativ prea devreme, la numai 50 de ani, „asasinat" — opinează același Petre Țuțea, secondat și de alții — prin mijlocirea Elenei Lupescu, metresa lui Carol al II-lea, sau a Marthei Bibescu, care i-ar fi „otrăvit țigările". De ce? Motivul nu pare prea limpede, convingător: „ar fi trecut de partea lui Maniu", nici acest partid, adăugăm noi, neputându-se potrivi exact cu vederile politice ale filosofului și ziaristului de la *Cuvântul*.

S-ar pune totuși întrebarea: Cunoscut-a Nae Ionescu, în vreun fel oarecare și, evident, măcar parțial, filosofia lui Lucian Blaga? Răspunsul se întrezărește mai degrabă negativ. L-ar fi aprobat pe gânditorul transilvănean în demersul său spre descoperirea „spațiului românesc", „mioritic" și autohton? Nu putem da un răspuns categoric. Sigur este însă că, asemeni lui Cioran, mai târziu, ar fi suspectat „sistemul". Cum am mai arătat, contactul cu cultura germană, începând cu Maiorescu încă, cu Eminescu, dacă nu chiar cu Kogălniceanu (există însă semne și mai vechi, urcând până în secolul al XVI-lea) a dus la o mai accentuată regăsire de sine a specificului. Germanismul a avut rolul de „catalizator" în cultura românească, cum spune Blaga, cât privește contactele cu occidentul. S-a întâmplat cam același lucru, în linii mari, și în ceea ce privește modul de a gândi *românismul* și *ortodoxia*, la Nae Ionescu, cu o diplomă de doctor în filosofie luată la München, în 1919 (Lucian Blaga își trecea doctoratul, să nu uităm, tot cu o teză de filosofie, în germană, la distanță de numai un an; și, cu diferențele ce se impun, nu trebuie uitat nici celălalt gândirist, poate că mai „insistent" decât toți, Nichifor Crainic, cu studii de specializare în filosofie și teologie tot la Viena, în 1920-1921) și, lucru poate mai important chiar, în cazul lui, ca reprezentant al consorțiului german I.G. Farbenindustrie. Blaga era un filosof al mișcării spiritului pur în istorie, Nae Ionescu era un filosof al exuberanței, al *trăirii*, al dinamismului vieții de toate zilele, cu incidentale numai (dar percutante, revelatoare) trimiteri în adâncul istoriei, nu însă (ca și la Crainic) dincolo de „creștinarea" poporației de la Dunăre și Carpați. Spre deosebire de maestru, toți „elevii" lui — mai mult sau mai puțin explicit declarat — se vor referi la opera filosofului de la Lancrăm, admirându-l uneori, sau scriind, ca mai târziu Emil Cioran, prin... „ricoșeu" față de el.

Relativ de curând a apărut la Editura Anastasia *Problema mântuirii în „Faust" al lui Goethe*, 6 prelegeri dintr-un curs de filosofia religiei ținut de Nae Ionescu la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din București în anul 1925-1926, tipărit după o stenogramă anonimă, ni se spune în „nota asupra ediției". Cu toate că mărginite strict la problema „salvării", aceste lecții au o legătură strânsă cu literatura și dezvăluie în profesor pe un specialist al domeniului. În *Faust* chiar — operă iscată în însăși inima protestantismului — se află cheia mântuirii, mântuire care consistă în a ispăși păcatul „originar" al mâncării din „pomul cunoștinței" a primilor oameni, Adam și Eva, și a nu se fi mărginit cu „pomul vieții" din care puteau gusta în toată libertatea". Filosoful ține tare de tot să ne atragă atenția asupra „simbolurilor" din textul biblic, pe care Sf. Augustin îl interpretase aproape literal: *„peccatum est dictum vel factum, vel concubitu, contra legemn aeternam"*, urmat într-asta de Pelagius, de Luther, de Descartes, de Rousseau, de occidentali în general, care lasă impresia că religia se compune din o sumă de precepte morale menite să reglementeze buna conviețuire a oamenilor. O astfel de interpretare pragmatică a moralei creștine lui Nae Ionescu i se pare „talmudică" și „iudaică". Invocând și aprobând pe Maritain, cu cartea sa *Trois reformateurs* (Luther, Descartes, Rousseau), filosoful român și ortodoxist trimite la Origen din Alexandria care face o distincție între propozițiile *a iubi pe Dumnezeu din toată inima ta* și *a iubi pe aproapele tău ca pe tine însuți* (spre deosebire de Sf. Augustin care le citea la fel), filosoful român întrebându-se, pe drept cuvânt: „Ce înseamnă a te iubi pe tine însuți?". Astfel încât căderea în egotism „pozitivist" și „altruism" pragmatic ar caracteriza pe occidentali, pe catolici și pe protestanți, ceea ce nu e deloc cazul ortodoxiei, unde iubirea de Dumnezeu transgresează orice morală practică, profană și îngreuiază enorm problema mântuirii. În *Faust*, însă, Goethe — și sub influența lui Schiller — a pus problema mântuirii într-un chip mult prea dramatic, „tragic" chiar, am spune, odată cu Faust al său știindu-se chiar pe sine ca pe un om care ar fi voit să se măsoare cu Dumnezeu (ca purtător al păcatului originar de a fi gustat din „pomul cunoașterii"; v. și *Prometheu*, de ex.).

Lăsăm însă problema strict filosofică oarecum în suspensie și încercăm a pune în evidență pe abilul cunoscător al problemelor literaturii, respectiv a *Faust*-ului lui Goethe, care era Nae Ionescu. Capodopera lui Goethe este înțeleasă foarte adânc, atunci când aflăm că opera de artă numai aproximează Adevărul, spre deosebire de filosofie care caută a-l defini cât mai precis. Cu toate acestea, arta, literatura în speță, este incomparabil mai mult implicată în realitatea vie, în complicata existență de toate zilele, în drama existențială a Omului în instanță ultimă:

> „Vasăzică, vedeți (gest stilistic tipic naeionescian, de adresare către auditoriu, de... familiaritate chiar, de oralitate socratică adusă în secolul nostru și în limba noastră, n.n.) care era propriuzis punctul de vedere al lui Goethe în teoria estetică. Cu aceasta, ieșim puțin din problema noastră. El înțelegea că orice operă de artă reprezintă într-un anumit fel o anumită cunoștință, că această cunoștință nu este directă, adică nu este exprimată logic, cu ajutorul conceptului și cu ajutorul înlănțuirii de raționamente, că este un altfel de exprimare a realității. Altfel nu se poate înțelege părerea lui Goethe (pe care a împrumutat-o probabil de la Schiller) că există o idee și că această idee, publicul, cel care citește opera, este dator să o descopere".

Scopul demonstrației era acela de a găsi, analizând *Faust*, „rădăcinile acelui om al Renașterii", care era Goethe, „cu care noi, răsăritenii, nu ne-am putut identifica niciodată și către care mă îndemna să merg, în afară de structura pronunțat eroică, *daemonică*, a lui Goethe". Acum se putea ști *ce este* acest *om:* „parte a cosmosului, dar, în același timp, centru al lui, pentru că îl răsfrânge. Astăzi știm *ce vrea* acest OM: unitatea vieții lui și celei a cosmosului. Pentru că el însuși se realizează în ceea ce el este ca parte a cosmosului: devenire". Goethe avea aceleași convingeri ca și Kant, împreună cu care „închideau" — și cum nu s-a crezut: „deschideau" — o epocă a spiritualității omenești, pentru că recunoșteau „existența unei lumi închise puterilor noastre". Kant însă era mai puțin *uman* și „ființa lui sângeră mai superficial", are o atitudine mai „comodă, „leneșă" și... „prostească", închipuindu-și că poate ascunde dificultățile, că poate „sugruma frământarea metafizică" prin *Critica Rațiunii Practice*. În timp ce Goethe este și „eroic" dar și... „umil". Cunoaște limitele omului. „tragedia Omului Renașterii" care el însuși este. Sfârșește, odată cu Faust al său, prin a se mântui prin acel *„das Ewig Weibliche*, sfânta cuvântare înspre Dumnezeu" și deschide astfel, încă de acum o sută de ani „ o poartă căreia noi abia astăzi ne îndemnăm a-i trece pragul".

Analiza capodoperei goetheene însă — cursul a rămas neterminat, întrerupt brusc — este mult prea amănunțită și complicată (firește, prin apelul la conceptele filosofiei religiilor), cu coborâri insistente la texte, citate în original, explicate-traduse pe larg, în special prin observarea *Prologului în cer* (Dialogul Dumnezeu-Mephistofeles), *a primului și a celui de-al doilea monolog* al lui Faust, a „unității" indiscutabile a acestei tragedii la care autorul a lucrat trei sferturi de veac etc. În cele spuse de noi mai sus n-avem altă pretenție decât a încerca să dăm o idee în legătură cu profunzimea cunoștințelor filosofului și profesorului în domeniul literaturii, lucru pe care îl vom afla la toți „elevii" săi. Ca și ei, mai puțin poate, și cumva parțial, Mircea Eliade, Nae Ionescu nu pune mare preț pe beletristică, deși cunoaște domeniul, în speță cel românesc, și-i apreciază valorile. Așa, într-un *Bilanț literar*, pentru anul 1926 (în *Cuvântul* din 2 ianuarie 1927) găsea merite însemnate *Țării de dincolo de negură*, deplorând însă lipsa noului ce s-ar putea ivi în arta unui scriitor: „Dar tot Sadoveanu. De acum înainte e indiferent: ori se va opri la al 35-lea volum, ori va merge până la o sută, — calitativ tot așa este". Aprecia pe Rebreanu dar afirmă că „linia lui de romancier s-a frânt cu *Adam și Eva*". Observația, severă, este oarecum îndreptățită. Gusta chiar pe Ionel Teodoreanu, cu al doilea volum din *Medelenii*, dar se temea că-i lipsește „suflul", de parcă ar voi „să lucreze catedrale cu arta miniaturistului"; timp în care, mult mai solidul roman, *Concert din muzică de Bach*, „de o subtilă intelectualitate și un ascuțit spirit de analiză", i se pare „prea rece; de o răceală pe care totuși genul nu o implică în chip necesar". *Eseurile* lui Paul Zarifopol le considera „mai sugestive citite izolat", decât în volum; *Istoria literaturii române moderne* ar fi fost „prea clădită pe impresii", cu toate că „personală și plăcută ca concepție", scrisul mentorului de la *Sburătorul* „având darul să provoace prea multe polemici". Nimicită este, sub condeiul lui Nae Ionescu, drama în trei acte *Meșterul Manole* a lui Octavian Goga. Am zice că nu fără oarecare îndreptățire, dacă n-am avea cunoștință de caricatura-pamflet din *Baloo*, (*Cuvântul*, 18 ianuarie, 1929), împotriva poetului rășinărean, fost de curând ministru de interne. Piesa ar fi făcută din „povestiri" ale unor personaje care parcă „nu vorbesc, ci citesc", când nu sunt puse să debiteze banalități „într-un oribil jargon filosofic". *Meșterul Manole* a lui Goga ar fi o lucrare „completamente *adramatică*", singurul lucru bun din spectacol, pentru că ne aflăm în fața unei cronici dramatice (*Cuvântul*, 23 februarie 1928), fiind jocul artiștilor și montarea la Teatrul Național. Restul? (și aici iese la iveală, cumva și necontrolat, mefiența lui Nae Ionescu pentru... literatură) Restul este „literatură, literatură, literatură! Dacă aș ști un calificativ mai aspru pentru o lucrare dramatică, l-aș întrebuința. Dar nu știu!" Este o ieșire... temperamentală, pe care o vom reîntâlni și la unii dintre „elevii" lui, între cei dintâi fiind Emil Cioran.

MIRCEA ELIADE[1]

Ceea ce îl fascina pe tânărul Mircea Eliade — laolaltă cu toți ceilalți auditori ai profesorului Nae Ionescu — era îndemnul disprețuirii dogmelor, a ideilor de-a gata, a teoriilor generale, a neîncrederii, până la urmă, în cărți, exaltarea aventurii,

---

[1] MIRCEA ELIADE (n. 9 martie 1907, București, - m. 22 aprilie 1986, Chicago). Era al doilea fiu al ofițerului de carieră Gheorghe Ieremia, descendent din vechi răzeși tecuceni, numele de *Eliade* luându-și-l, se zice, din admirație pentru marele scriitor patruzecioptist. Clasa întâia primară o face la Cernavodă, pe când căpitanul Gheorghe Ieremia Eliade se afla în garnizoana respectivă, celelate le urmează în București, la școala din str. Mântuleasa, iar liceul la „Spiru Haret", tot în capitală, absolvindu-l în 1925. Debutase cu 4 ani mai înainte ca... zoolog, în *Ziarul științelor populare și al călătoriilor*, începând însă să scrie și un roman, prin 1922-1923, autobiografic, intitulat *Romanul adolescentului miop*, manuscrisul fiind reluat de mai multe ori pe parcursul prodigioasei cariere a savantului și beletristului, apărând tipărit — după atâtea și

a „trăirii“ și „experienței“ cât mai nemijlocite a vieții: „Pe Nae Ionescu nu-l interesa decât un singur lucru: să fii tu însuți“, își va aminti mai târziu discipolul. Pentru el, chiar problema sufletului românesc — asupra căreia și-a concentrat întreaga-i atenție — era „o problema ontologică înainte de a fi una istorică “. Era o întâlnire cu *realul:* „Nu putem dezbate realitățile românești până ce nu întâlnim realul obișnuia să spună maestrul. De altă parte, a fi un credincios discipol al lui Nae Ionescu însemna a nu imita și a nu urma în nici un chip pe profesor. Astfel încât, în timp ce despre Nae Ionescu se poate spune că nu a publicat nici o carte pe cont propriu, la 36 de ani (după ce „trăise“ și „experimentase“ în cel mai direct înțeles al cuvântului... India, o bucată de vreme încadrându-se în viața deosebit

---

atâtea cărți — abia postum, în 1988. Facultatea de Litere și Filosofie o urmează tot la București, între 1925-1928, trecându-și licența cu o teză consacrată lui Thomasso Campanella. La Roma, unde călătorise pentru documentare, făcuse cunoștință cu Giovanni Papini (cu care se afla în corespondență, scriitorul italian fiind pe atunci foarte cunoscut printre cititorii români de elită), dar și cu profesorul Surendranath Dasgupta, în biblioteca seminarului de indianistică din capitala Italiei. Prin profesorul Dasgupta de la Universitatea din Calcutta, află despre mecenatul cultural al maharajahului Manindra Chandra Nandy de Kassimbazar, de la care obține o bursă de studii în India, la mijloc venind și recomandările călduroase din partea unor profesori de la Universitatea din București: C. Rădulescu-Motru, Dimitrie Gusti, D.D. Pogoneanu. La 20 noiembrie 1928, cu bani oferiți pentru drum de un unchi Mitache, pleca spre India, pe ruta Constanța-Egipt-Ceylon-Adyar-Calcutta, fiind găzduit un timp chiar în casa profesorului Dasgupta, tatăl Maitreyiei, devenită prototipul romanului omonim. În India va sta până la finele anului 1931, însușindu-și sanscrita, citind în original textele vechi hinduse, inițiindu-se în „tehnicile Yoga“ etc., redactând romanul *Isabel și apele diavolului*, odată cu teza de doctorat, pe care o va susține la București în iunie 1933, la puțin timp după publicarea romanului *Maitreyi*, în fața unei comisii formată din profesorii D. Gusti, P.P. Negulescu și C. Rădulescu-Motru. Este numit de îndată conferențiar la catedra de filosofie a Universității din București, secondând pe Nae Ionescu și continuând a publica alături de el în *Cuvântul*. „Imoralismul“ presupus în romanul *Maitreyi*, neconform cu regulamentele universitare, îi va aduce la un moment dat scoaterea din învățământul superior, cu deferență totuși, la mijloc venind celebritatea și enciclopedismul tânărului scriitor. Din februarie 1941 până în 1944 funcționează în calitate de consilier cultural la Lisabona, timp deosebit de propice pentru documentarea tot mai întinsă a planurilor savantului istoric al religiilor, prin cercetarea bibliotecilor și contactele directe cu mari personalități, precum un Ortega y Gasset sau Eugenio d'Ors. Înlăturat din funcție, prin forța împrejurărilor — la mijloc venind ocupația sovietică a României — în septembrie 1945 Mircea Eliade sosea la Paris. Ajutat și de prieteni din exil, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Elena Văcărescu, George Enescu, Ionel Perlea, Lică Cracanera, om de afaceri susținător al intelectualilor etc. face cunoștință personală cu profesorul Georges Dumézil, care îl poftește să țină un curs de istoria religiilor la Ecole des Hautes Etudes din Paris, de aspră din mânăstirile din Himalaya, la Suargashram sau la Rishikseh, având ca „guru“ pe Swami Sivevanda, un pustnic cu care se scălda în fiecare dimineață în Gange, practicând cu cea mai mare fidelitate mediația yoga, învățând bengali și alte dialecte hinduse, spre a se înțelege cu oamenii simpli, „enorm privilegiu“ de a intra în adâncurile înțelepciunii, a „științei și moralității indiene“) Mircea Eliade avea la activul său nu mai puțin de 26 de volume publicate (vezi nota de la subsol). Numai în 1934 îi apăruseră 4: a doua ediție a romanului *Maitreyi*, *Lumina ce se stinge*, *India*, *Oceanografie*, un record în epocă, întrecând poate chiar pe Sadoveanu, apropiindu-l de Nicolae Iorga decât care era mai tânăr cu 26 de ani. Este deci vorba de cel mai ambițios și cel mai încăpățânat, în a se afirma cu orice preț în fruntea generației sale, elev al lui Nae Ionescu. Mărturie stă și excepționalul portret pe care i-l face Emil Cioran în *Exerciții de admirație:*

între 1946-1949 fiind chemat și la Sorbona, spre a conferenția pe aceeași temă. În martie 1947 este invitat la Universitatea din Chicago, unde a funcționat la catedra de istoria religiilor, anume instituită pentru el, până la sfârșitul vieții, stabilindu-se chiar în marea metropolă americană, de unde revenea însă foarte des la Paris, participând cu conferințe și comunicări în specialitate în toate centrele culturale mondiale din Europa, din cele două Americi și din Asia, fiind făcut de mai multe ori doctor honoris causa, propus, în februarie 1980 pentru Premiul Nobel. În țara de origine, în România, nu a mai revenit, la mijloc fiind reticența, din spre ambele „părți“(a prietenilor din exil și a celor din România) a relațiilor avute cu Garda de Fier, foarte probabil. I s-a retipărit însă și publicat, începând cu finele deceniului 8, mai toate operele importante, bucurându-se de o largă audiență la noul public, curtat fiind chiar de oficialitățile de dinainte de decembrie 1989, editat amplu, în anii din urmă la Humanitas, îndeosebi.

Iată cronologia scrierilor lui, în ediții princeps, o selecție largă ca și exhaustivă, spre a ne face o idee despre intima relație dintre om și operă: *Isabel și apele diavolului*, roman (1930), *Contribuții la psihologia Yoga* (1931), *Solilocvii (*1932), *Într-o mânăstire din Himalaya* (1932), *Maitreyi*, roman (1933), *India* (1934), *Întoarcerea din rai*, roman (1934), *Lumina ce se stinge*, roman (1934), *Oceanografie*, eseuri (1934), *Alchimie asiatică* (1935), *Huliganii*, roman (1935), *Șantier*, roman (1935), *Domnișoara Christina*, roman (sic!, 1936), *Elemente orientale de prehinduism* (1936), *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne* (Paris, 1936 — teza de doctorat susținută la Universitatea din București, în 1934, cu titlul de *Problema răului în filosofia indiană*, *Istoria comparată a tehnicilor Yoga* (1936) *Sarpele*, povestiri (1937), *Scrieri literare, morale și politice de B.P. Hasdeu* (studiu introductiv la ediția în 2 volume, apărută la Fundațiile Regale în 1937), *Cosmologie și alchimie babiloniană* (1937), *Cosmical Homology and Yoga* (în Journal of the Indian Society of Oriental Art, 1937), *Folclorul ca instrument de cunoaștere* (extras din Rev. Fundațiilor, 1937), *La Yoga e la spiritualità indianna (*Roma, 1937), *La concezione de la libertà nel pensioero indiano* (Roma, 1938), *Zalmoxis* (extras din Revue des études..., 1938), *Metalurgy, Magic and Alchemy* (1938), *Cărțile populare în literatura română* (1939), *Fragmentarium* (extras din Rev. Fundațiilor, 1939), *Ierburile de sub cruce* (Ibid. 1939), *Mélange I. Notes de démologie, II. Locum refrigeri* în *Zamolxis. Revue des études réligieuses*, 1939), *Nuntă în cer*, roman (1939), *Secretul doctorului Honigberger*, roman (sic!, 1940), *Nopți la Serampore* (1940), *Mitul veșnicei reîntoarceri* (1942), *Mitul reintegrării* (1943), *Insula lui Euthanasius*, eseuri (1943), *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* (1943), *Os romenos, latines de oriente* (1943), *Salazar și revoluția din Portugalia* (1943), *Ensaios lusomenos* (1943), *La nuit de Bengali* (traducerea în franceză a romanului *Maitreyi*, Paris, 1950), *Le chamanisme et les techiniques archaiques de l'Extase* (Paris 1951), *Symbolisme indienne et l'abolition du temps* (1952), *Destinul culturii românești* (Madrid, 1953), *Traite d'histoire des religions* (Paris, Payot, 1953), *La Yoga. Immortalité et liberté...* (Ibid., 1955). *Forêt inertide* (Paris, 1955 — versiune franceză a romanului *Noaptea de Sânziene)*, *La vertu créattrice du mythe* (Zürich, 1957), *Les Daces et les loups* (extras, 1959). *Der Magisches Flug* (Stuttgart, 1959), *Aspects du mythe* (Paris, 1963), *Nuvele.* (Madrid, 1963), *Yoga and Modern Philosophy* (Pittsbourg, 1963),

> „Frenezia era la ordinea zilei. În cine se întrupa? Într-un personaj care se înapoia din India, tocmai țara în care întotdeauna a întors spatele istoriei, cronologiei, devenirii ca atare. N-aș dezvălui această dualitate profundă, o trăsătură de caracter la Eliade, solicitat deopotrivă de esență și de accident, de intemporal și de cotidian, de mistică și de aventură. În cazul lui, această dualitate nu aducea cu sine nici o sfâșiere prin firea norocului lui, el poate trăi simultan sau pe rând la niveluri spirituale diferite“.

Mai interesant însă, cu totul necesar pentru înțelegerea omului și operei, este portetul — ca să spunem așa — pe care Mircea Eliade însuși și-l face în *Memorii* — la un moment crucial din cariera sa. Păstrând aspra, benedictina disciplină a studiului, scrisului și cititului, cu înlăturarea sau cu măcar restrângerea la minimum a tuturor celorlalte omenești trebuințe, până la reducerea somnului la câte 3-4 ore din 24, tânărul ajuns în India ni se înfățișează pe sine așa:

> „Am nevoie din nou de ascetism. Altminteri de ce am venit aici? Singurătate, meditație, studiu— puteam găsi aceleași condiții oriunde în Europa. Dar există aici o anumită atmosferă de renunțare, de efort către împlinirea intimă, de control asupra conștiinței, de iubire — care îmi e prielnică. Nu teofism, nici practici brahmane, nici rituale; nimic barbar, nimic creat de istorie. Ci o extraordinară credință în realitatea adevărurilor, în puterea omului de a le cunoaște și a le trăi printr-o realizare lăuntrică, prin puritate și reculegere mai ales. Credința aceasta e și a mea. Credință că, în pofida tuturor demonilor și a voluptăților, există un pod pe care pot merge; oricând, din orice regiune infernală în care m-aș găsi“.

Este aici un portret sever, creionat cam în același sens și în romanul *Șantier* de ceva mai târziu, și parcă în contradicție cu ceea ce a voit să fie și a

---

Introduction à l'étude des myths (Roma, 1964), *Le Sacré et le profane* (Paris, 1965), *The Sacred and the Modern Artist* (Chicago, 1965), *Amintiri I. Mansarda* (Madrid, 1966), *Australian religions* (Chicago, 1966), *La nostalgie des origines* (Paris, Gallimard, 1970), *Istoria religiilor de la origini până în zilele noastre* (Ed. Academiei R.S.R., 1973), *Auf des Mântuleasa Strasse* (Frankfurt am Main, 1975), *Ocults. Witchraft and Cultural Fashion* (Chicago, 1976), *Aspecte ale mitului* (Ed. Univers, Buc., 1978), *L'épreuve du labyrinthe* (Paris, 1978), *De la Zalmoxis la Gengischan* (Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc., 1980), *Mémoire 1* (1970-1973), (Paris, 1980), *În curte la Dionis*, (Ed. Cartea Rom., 1981), *M. Eminescu și B.P. Hasdeu* (Mircea Eliade despre...), (Ed. Junimea, Iași 1987), *Romanul adolescentului miop* (Ibid. cu o postfață de Mircea Handoca, 1988), *Memorii* 1907-1960 (Ed. Humanitas, 1997).

BIBLIOGRAFIE: În ordinea cronologică a aparițiilor accesibile în bilbioteci mari sunt din 1991 și 1992): *Nuntă în cer*, roman, Ed. II, Ed. Cugetarea Georgescu Delafras, 1941; *La țigănci și alte povestiri*, studiu intr. de Sorin Alexandrescu, E.P.L. 1969; *Istoria credințelor religioase*, trad. și pref. de Cezar Baltag, ed. I, 1981, ed. II-a, 1991, Ed. Științifică; *Romanul adolescentului miop*, Ed. îngr. de Mircea Handoca, Ed. Minerva, 1989; *Încercarea labirintului*, Ed. Dacia, 1990; *India*, Ed. Sport-Turism, 1991; *Lumina ce se stinge*, Ed. Odeon, 1991; *Maitreyi*, roman, Ed. Minerva, 1991, cu un text de Mihail Sebastian; *Memorii;* 1907-1960, Ed. Humanitas, 1981; *Noaptea de Sânziene*, roman, I-II, Ed. Minerva, 1991; *Nopțile la Serampore*, Cluj-Napoca, 1991; *Nouăsprezece trandafiri*, roman, pref. de Mircea Handoca, Ed. Românul, 1991; *Nuvele inedite*, ed. îngr. de Mircea Handoca, Ed. Rum-Irina, 1991; *Proză fantastică*, ed. îngr. și postfață fost Mircea Eliade, începând cu acest punct de vârf al încordării forțelor lui intelectuale din tinerețe, în anii șederii în India.

Într-adevăr, trecând în revistă cronologia operelor lui, de la romane, povestiri, nuvele, eseuri pe diferite teme, de la micile referate și comunicări articole de revistă etc... în mai toate limbile de mare circulație, impresia cea dintâi pe care ne-o facem este aceea a unui enciclopedist, un... *nou Hasdeu,* mai longeviv și cumva mai puțin... romantic, mai puțin pândit de fenomenele paranormale și abracadrabrante închipuiri, dar sfârșindu-și viața aproximativ la fel, cu proiectarea și începerea unui prodigios *Dicționar universal al religiilor.* O asemenea structură spiritual-intelectuală chiar de la Hasdeu i se trage și deloc, de astă dată, de la vestitul său profesor Nae Ionescu, adversar, se știe, al „științificilor". E suficient să citim încă o dată cu atenție studiul din 1937 consacrat autorului lui *Magnum Etymologicum* și *Istoriei critice a românilor,* spre a ne da seama de despărțirea lui Mircea Eliade de Nae Ionescu și situarea lui în categoria (foarte caracteristică, de altminteri cărturarilor români: de la Odobescu și Hasdeu, Lambrior, Gh. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu, V. Pârvan, D. Onciul, Al. Xenopol, N. Densusianu, Ov. Densusianu, în fruntea tuturor N. Iorga etc., cei mai numeroși, imposibil de enumerat aici, fiind contemporani cu noi), a ceea ce ne-am obligat să numim „cercetători științifici", cum în alte părți ale lumii, exceptând poate Franța, nu întâlnim. Și este foarte posibil ca invitarea lui Mircea Eliade de a profesa istoria religiilor la Universitatea din Chicago să fi fost rezultatul unui... bovarism ad-hoc al americanilor pentru ceea ce tocmai le lipsea și continuă să le mai lipsească. De altminteri, ar reieși că

---

de E. Simion, Ed. Fundația Cult, Română, 1991-92; *Șantier,* roman, Ed. Rum-Irina, 1991; *Secretul doctorului Honigberger,* povestire, Ed. V.V. Pres, București, 1991; *Drumul spre centru,* antologie de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, Ed. Univers, 1991; *Împotriva deznădejdii: publicistica exilului,* ed. îngr. de Mircea Handoca, prefață de Monica Spiridin, Ed. Humanitas, 1992; *Întoarcerea din rai,* roman, Ed. Rum-Irina, Buc., 1992, *Sacrul și profanul,* Ed. Humanitas, 1992; *Meșterul Manole, studiu de etnologie,* note de Magda Ursache și Petru Ursache, Ed. Junimea,. 1992; *Psihologia meditației indiene.* Ed. Jurnalul literar, 1992; *Pantajoli și Yoga,* Ed. Humanitas, 1992; *Morfologia religiilor; prolegomene,* Ed. Jurnalul literar, 1993; *Yoga, nemurire și libertate,* Ed. Humanitas, 1993; *Dicționar al religiilor* (în colab. cu Ioan Petru Culianu), trad. de Cezar Baltag, Ed. Humanitas, 1993; *Erotica mistică în Bengal;* studii de indianistică, ediție de Mircea Vulcănescu, apărută sub îngrijirea lui Mircea Handoca, Ed. Jurnalul literar, Buc., 1994; *Nostalgia originilor: istorie și semnificație în religie,* trad. de Cezar Baltag, Ed. Humanitas, 1994.

Ion Negoițescu, *Analize și sinteze,* Ed. Albatros, 1976; Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade,* Ed. Dacia, 1980; Dumitru Micu, *Scriitori, cărți, reviste,* Ed. Eminescu, 1980; N. Manolescu, *Arca lui Noe,* II, Ed. Minerva, 1981; Mircea Handoca, Mircea Eliade, *Contribuții biobibliografice,* Buc., 1981; Sergiu Al. George, *Arhaic și universal, India în conștiința culturală românească,* Ed. Eminescu, 1981; Monica Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler* Ed. Cartea Românească, 1992; Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade,* trad. de Florin Chirițescu, pref. de Sorin Alexandrescu, Ed. Nemira, 1995; Cornel Ungureanu, *Mircea Eliade și literatura exilului,* Ed. Viitorul românesc, Buc., 1995; Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii,* Ed. Demiurg, 1995.

același Paris, care prin George Dumezil a știut să prețuiască pe savantul român și să-l repună în drepturile sale, refuzate de țara de origine ocupată de ruși în 1944, a rămas punctul central de iradiere în plan mondial a scrisului marelui istoric al miturilor și sitoriei religiilor, și numai într-o măsură infimă giganticul oraș de pe malurile lacului Michigan, iremediabil centru bancar și comercial al lumii, patria lui Al. Capone. „Despărțirea“ de Nae Ionescu este, evident, și un fel de a ne exprima., pentru că, în fond, „trăirea“, „experimentul“, spiritul de aventură subzisă derulării activității lui Mircea Eliade. Asemeni lui Hasdeu, a scris și a continuat să scrie, paralel cu cercetările științifice, beletristică, toată viața sa, sondând și pe această cale misterele miturilor a căror explicație nu putea fi dusă până la capăt pe cale pur științifică, rațională sau în alt fel. Cu Mircea Eliade s-a produs, în istoria literaturii noastre, „ruptura“ ca și definitivă de ceea ce urmașii lui Titu Maiorescu, în frunte cu E. Lovinescu și G. Călinescu, numeau „autonomia esteticului“, fenomen cât se poate de vizibil mai întâi în scrisul lui Camil Petrescu, sincron, acesta, odată cu alții, cu marii scriitori occidentali de la Albert Camus, Malraux, Sartre, Musil, Kafka, etc. încoace, până la rusul Soljenițin, la Marin Preda al nostru. Beletristica nu mai cultivă frumosul în sine, realizat prin arta cuvântului, ci problematizează existența umană, tot mai mult preocupată de „puneri în situații limită“. E drept, noua atitudine, are rădăcini vechi de tot, mergând până la epopeea *Ghilgameș* (nu întâmplător motivul este reluat, în poezie, de către Nichita Stănescu, de exemplu), la *Divina Comedie*, la Shakespeare, Cervantes, Moliére., cu punctul culminant în Dostoievski. Mircea Eliade este însă prin excelență un copil al secolului său, când beletristica, după ce epuizase efortul de a se delimita între granițele esteticului pur, făcea mișcarea în sensul opus, orientându-se către antropologie, către existențialismul filosofic, către politică, religie etc. Ce poate fi mai fascinant pentru o istorie a devenirii culturii, decât să descoperi un român, pe Mircea Eliade, în mod egal atras de arta romanului și a povestirii fantastice, a folclorului ca „instrument de cunoaștere“, a mitului reintegrării și a mitului eternei reîntoarceri, a misterelor hinduismului, e revoluției condusă de Salazar în Portugalia, după ce „experimentase“ relații anume cu Garda de Fier din România primei jumătăți de veac, a atracției, la un moment dat, de mitul eminescian al Insulei lui Euthanasius, al mitului mioritic și cel al lui Zamolxis, tracul, al atracției, în fine, și a „iubirii“ lui Luis Vaz de Camoês, extraordinarul portughez din secolul al XVI-lea, contemporanul lui Alexandru Lăpușneanul și al lui Iacob Eraclid Despotul, care, după studii la Universitatea din Coimbre și după o tinerețe aventuroasă, din care n-au lipsit iubirile năpraznice și închisorile, se aventurase, ca și admiratorul său de peste veacuri, a trăi și el în India, spre a scrie *Luisiadele?!* Istoricul *literar* trăiește la rându-i drama de a nu putea (spre deosebire... de monografist) scrie despre *tot* Mircea Eliade, din rațiuni mai presus de condiția sa, ci mărginindu-se mult la fatalmente scurte comentarii privind unele dintre romanele și povestirile autorului.

Cu romanul *Maitreyi* (1933), care l-a făcut celebru, Mircea Eliade șochează pe contemporanii săi întâi de toate prin *exotismul erotic*, dacă putem să ne exprimăm astfel, inedit în contexul unei literaturi de înaltă ținută care se producea pe atunci, atât în domeniul poeziei cât și în acela al prozei și dramaturgiei, prin Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, V. Voiculescu, Ion Pillat etc., prin Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Cezar Petrescu, Mateiu Caragiale, Gib Mihăiescu, Ionel Teodoreanu, cu toții precedați de Mihail Sadoveanu. Ba am zice chiar, mai ales prin roman, literatura română dintre războaie dădea semnele cele mai clare ale sincronizării cu marile literaturi europene, fenomen petrecut într-un număr de ani relativ mic. Era oarecum în vogă, printre mulți „proustieni" care gravitau în jurul lui E. Lovinescu și a cenaclului său (un Camil Petrescu, un M. Sebastian, Anton Holban și alții) cultivarea „autenticului", a psihologicului *trăit*, observat pe viu, experimentat, a romanului-problemă, a romanului-jurnal. „Trăirismul", cuvânt născocit, nu fără subsecventă ironie, ad-hoc, de către Ș. Cioculescu, după nemțescul (*Lebensphilosophie* (cu secretă trimitere la Wilhelm Dilthey, cu a sa *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, apărută postum, în 1921, etc., ale cărui scrieri aveau să influențeze adânc pe Heidegger), când de fapt, la origine vocabulul înseamnă pur și simplu „filosofie a vieții". „Experiența", contacul absolut direct cu viața, cu realitatea brută, ce se cerea cernută cu luciditate socratică, era predicat pe atunci de la catedră prin cel mai influent profesor al generației lui Mircea Eliade, Nae Ionescu. Ca atare, Eliade, zice-se, nu va face... *literatură*, ci va consemna „experiențele"chipurile „trăite", va scrie (în *Isabel și apele diavolului*, în *Întoarcerea din rai*, *Șantier*, *Nuntă în cer*, cu deosebire în *Huliganii*, chiar în majoritatea povestirilor fantastice, de la *Domnișoara Christina*, *Secretul doctorului Honigberger* și *Nopți la Serampore*, *În curte la Dionis*, *Pe strada Mântuleasa*, *La țigănci* etc., până la *Noaptea de Sânziene*) proză-eseu, roman-problemă, prin conștientizarea acută a ceea ce numim, după André Gide, „mise en abyme", procedeu frecvent la mai toți urmașii lui Feodor Dostoievski.

În chiar înțelesul „trăirist", ca experiență de viață autosupraveghiată cu maximum de luciditate (un neozolism, s-ar zice, altfel privind lucrurile), romanul *Maitreyi* s-a impus și prin aspectul lui de... jurnal, *sexual-erotic*, am zice astăzi, îndeajuns de insolit și incitant. Între englezul Allan (alias scriitorul), un tânăr inginer aflat la pragul deplinei maturități, și Maitreyi, fiica nubilă a inginerului Narendra Sen (care nu-i altcineva decât profesorul Dasgupta, în casa căruia Mircea Eliade a locuit o vreme, la Calcutta) se înfiripă o idilă. Deloc platonică însă, după concepția europeană obișnuită (cel puțin pe atunci). Pentru că totul se compune din nenumărate, progresive *apropriери* epidermice, cu căderea, până la urmă, în *păcat*. Inevitabilă cădere! Pură însă, spiritualizată, chiar mistică, după concepția hindușilor, fie aceștia, cum este cazul aici, din clasa cultă și nobilă, suficient de europenizată, anglicizată. Curios, cumva inexplicabil, oricum insuficient motivat (Însă romancierii din categoria lui Mircea Eliade nu-și pun problema motivațiilor caracterologice balzaciene) este faptul că părinții Maitreyei nu-și supraveghază câtuși de puțin fata, ba chiar încurajează cât se poate de mult, la un moment dat, apropierea dintre cei doi tineri, lăsându-i de capul lor tot timpul, chipurile adolescenta luând de la străin lecții de limba franceză. Maitreyi, mai aflăm, este deosebit de instruită, o poetă foarte talentată, apreciată de însuși marele Rabindranah Tagore (care în roman are numele de Robi Takkur), „gurul“ ei, pe care îl iubește foarte mult, platonic, evident, ceea ce nu pare a fi și reciproca. Allan se arată gelos, văzând la „bătrân“ semne ale libido-ului senilității, și asta nu din altă pricină decât din aceea că gândește și simte ca un european. Și în roman și în realitate — evident cu diferențele de rigoare — Allan (Mircea Eliade) l-a întâlnit, în 1929, pe Rabindranah Tagore, celebru, nu cu totul străin de România, pe care o vizitase fără a se bucura însă de o atenție specială din partea tânărului pe atunci scriitor al nostru, Tagore părându-i-se probabil mult prea europenizat. Tăieturi din „jurnalul“ce suntem invitați să credem că a fost pus pe hârtie exact la momentul petrecerii faptelor, de către protagonist, sunt comentate în romanul tipărit, spre a ne încredința că fata, educată în spiritul misticii erotice hinduiste, era cu totul inocentă, măcar la început, până în momentul când i se va dărui. Iată câteva exemple:

Jurnalul: „Noi doi singuri discutând despre virilitate; Walt Whitman, Papini și ceilalți. Ea a cetit puțin, dar mă ascultă. Știu că mă place.Mi-o spune. Mărturisește că s-ar da ca într-un poem de Tagore, pe o plajă, la început de furtună... Mi-a plăcut să mă închipui căsătorit cu Maitreyi. Nu pot minți, eram fericit. Am visat-o tot timpul *cât a durat...* logodnică și amantă...“

Iată acum nota la pasajul de mai sus, făcută în momentul redactării romanului: „Adică voiam să mă conving că nu este atât de frumoasă, îi criticam șoldurile prea mari pentru mijlocul prea subțire, inventam tot felul de scăderi fizice, crezând astfel că mi-o îndepărtez. De fapt, cum se întâmplă, tocmai aceste scăderi mi-o apropiau“.

Sau, tot din *Jurnal:* „Patima crește, delicios amestec de idilă, sexualitate, prietenie și devoție. Când stau lângă ea pe covor, cetind împreună, dacă mă atinge, sunt excitat și mă nebunește. Știu că și ea este tulburată“. Și acum., din nou, note de la momentul finisării romanului: „Nu e adevărat. Maitreyi n-a simțit niciodată în timpul acela“. Din *Jurnal:* „Ne spuneam multe despre literatură. Câteodată ghiceam amândoi că ne vrem“. Și în Notă: „Inexact: Maitreyi era câștigată numai de joc, de voluptatea amăgirii, nu de ispită. Nici ea nu-și închipuia ceea ce poate să însemne pasiunea“.

Este destul de greu și, într-un fel, de prisos să ne dăm seama câtă realitate și câtă ficțiune conține *Jurnalul* și, ca să zicem așa, *jurnalul din jurnal*, adnotările la textul mai vechi. Mai curând, cum se întâmpla cu mai toți scriitorii din această categorie, gidienii* — cum li s-a spus — inclusiv cu Camil Petrescu, jurnalul nu poate fi strict autentic. Și, până la urmă, ce mi-e dacă cele două texte sunt scrise de aceeași mână? Principalul lucru este să constatăm că romancierul urmărește — și lucrul îi izbutește din plin — impresia puternică de *autentic*, într-aceasta apropiindu-se mult de Camil Petrescu cel din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și din *Patul lui Procust*, odată cu senzația „trăirii“supravegheate, lucide, a insului în cauză. (Mai pe departe se poate face apropierea și de tehnica romanescă a Hortensiei Papadat-Bengescu sau a lui Anton Holban). De Camil Petrescu îl apropie pe Mircea Eliade și indiferența față de „scrisul frumos“, anticalofilia. Pentru amândoi, important e ca literatura *să pună probleme*, să nu fie „frumoasă“ în chipul obișnuit de până acum. Artă pentru artă? Amândoi par a da un răspuns asemănător la o asemenea întrebare. Artă cu tendință? Posibil! Depinde însă ce se înțelege prin *tendință* și mai ales *de ce fel de tendință* punem în cărți. De aceea, ca la mai toți scriitorii occidentali ai epocii, și la unul și la celălalt eroii romanelor sunt categoric autorii înșiși, nu doar deghizați în chipul flaubertian cunoscut, ci vizibili cu ochiul liber, ca să spunem așa. Amândoi au aerul de a ne încredința că nu vorbesc decât strict prin referire la fapte trăite. Fug însă de subiectivism (și printr-asta se îndepărtează de metoda proustiană), chiar în temeiul realizării *autenticului*. Altfel privind lucruile, ne aflăm în fața unor scriitori care *obiectivează subiectivismul*, se studiază pe ei înșiși, în *trăirile* și *experimentele* lor, care trăiri și experimente aduse de imprejurări, uneori însă și căutate, provocate, le pun în roman. Dar paralela dintre Mircea Eliade și Camil Petrescu se oprește aici. Ca temperament, Camil Petrescu este un ardent, un scriitor din familia neoromaticilor (lui nu i-ar fi plăcut însă o asemenea caracterizare), în timp ce Mircea Eliade este un spirit supravegheat prea sever, mai rece, calculat am zice, bine temperat (excepție de la aceasta făcând *Noaptea de Sânziene*, unde întâlnim destule pagini „dezlănțuite“). El este mai degrabă un „constructor“de cărți, nu de puține ori recurgând la „metodă“ și felurite forme de „hermetism“, în direcția a ceea ce ne-am obișnuit să numim „realismul fantastic“. Nu însă și în *Maitreyi*, deocamdată, unde experimentul și obsesia sexual-erotică (G. Călinescu observa cam în treacăt că — mărturie intereseantă din epocă — se oferă astfel prilejuri de ... senzualism cuasipornografic, ceea ce, să recunoaștem, nu este deloc exclus) îl poate indica și în vecinătatea lui Gib Mihăescu, spre a mai găsi un contemporan cu care să-l putem compara.

Revenind la *Maitreyi*, vom sublinia din nou că originalitatea romanului consistă în a aduce în literatura noastră motivul iubirii dintre un european și o fată exotică, inexistent încă (cu excepția poate a lui Jean Bart cu al său *Europolis* și, într-un fel, *Rusoaica* lui Gib Mihăiescu). Dar Mircea Eliade atacă problema absolut frontal: Allan este un *intelectual*, un... experimentator, în timp ce îndeajuns de ingenua sa parteneră simte ritualic erosul, strict în vederea procreării, deloc în direcția senzualului plezirist, cu toate aparențele contrarii, pe care de altminteri autorul are grijă să le înlăture în „comentariile" la „jurnal". De aici *poezia* — cuvântul nu e câtuși de puțin hazardat — iubirii cu totul inedită în acest roman, unic prin tema lui, între toate celelalte romane din epocă și de mai târziu. Cu toate că *experimentează*, lucid de tot până la un punct, Allan *trăiește* însuși, intens, întreaga poezie a erosului de pretutindeni și dintotdeauna. Iată pasaje, neegalate de nimeni până acum, prin acuratețea și adâncimea observației, cu păstrarea neștirbită a măsurii, a limitei de unde pericolul căderii în trivial pândește pe orice scriitor inabil:

---

* În „Memorii“ M. Eliade pare a se „lepăda“ de André Gide, însă „gidismul“ plutea în aer în acea vreme.

> „Îi luai brațul și-l privii o clipă fascinat. Nu mai era braț de femeie acela. Căpătase o transparență și o căldură autonomă, parcă întreaga pasiune se concentrase sub pielea aceea brună, mată, și întreaga voință de victorie alături. Trăia prin mine, nu mai aparținea fetei care îl întinsese pe jăratec ca să-și încerce dragostea. Îl țineam în mâinile mele ca pe o ofrandă vie, zăpăcit eu însumi de intensitatea cu care palpita și de ciudățenia faptului care trebuie să urmeze. Începui să-l strâng, sigur fiind că îmbrățișez întreaga făptură a Maitreyiei, că pe ea o mângâi, de ea toată mă bucur. Simțeam că se apleacă la o zi nouă, căci printre săruturi îi observam mereu fața palidă, ochii tot mai aprinși, voința tot mai rătăcită. În acea chemare a dragostei mele, plimbată pe carnea brațului gol, o chemam pe ea. Lunecările degetelor mele către umeri se îndreptau spre ea, toată. Și o ghicii atunci cum se clatină, se reazămă tot mai mult de mine, până ce și-a încolăcit și celălalt braț pe umerii mei, și a început să mă strângă, lăcrimând fără suflare".

Cert e că romancierul experimentator și filosof la modul hindus cunoscut, caută cumva a descoperi (comaparția se poate face și cu americanul Henry Miller, dacă știm să păstrăm măsurile cuvenite) spiritualitatea ascunsă sub senzualități carnale, sub dorințele cele mai ascuțite ce se pot imagina:

> „Dar la plecare a avut o criză și și-a pierdut cunoștința. Nu știam cum să mi-o explic: întunericul (fuseseră la un cinematograf, n.n.) sau spasm sexual datorat apropierii mele? Știu că e neînchipuit de senzuală, deși pură ca o sfântă".

Într-alt fel, în *Maitreyi* găsim și modul *erotic-sexual* al epocii, al generației lui Mircea Eliade și Gib Mihăiescu, cartea fiind adresată alor noștri, în fond. Observând și „arătând", autorul face și considerații directe, precum: „De fapt acesta este miracolul femeii indiene (verificat și de confesiunile prietenilor bengalezi), o fecioară care ajunge amantă perfectă în cea dintâi noapte". Se văd limpede, aici, insistențele tânărului încă scriitor (ulterior va ști să se „acopere") în a pune în fața compatrioților săi tot lucruri palpitante, cât privește erosul, mai ales că, să nu uităm, era în momentul pregătirii și susținerii tezei de doctorat intitulată *Problema răului în filosofia indiană*. Și nu putea câtuși de puțin să-și prevadă lungul drum al carierei. Iată încă o scenă din prodigiosul *Jurnal:*

„Aproape am sărutat-o astăzi după amiază, singuri noi doi în odaie. Am făcut eforturi ca să n-o îmbrățișez, într-atât de excitată era și de înnebunit eu. Mai mult n-am vrut. Mi-e teamă, mi-e spaimă de mine".

Și în adnotarea la *Jurnal*:

„Maitreyi n-a fost o clipă *excitată*, cum credeam eu. O tulbura numai atitudinea mea. Ea voia să se joace, iar eu ajunsesem mult mai departe".

În fond, dacă trecem peste „specific", peste cadrul geografic și etnografic, religios și de cultură în general, cam toate fetele nubile se comportă astfel, ba uneori și femeile mature, cele nepervertite, se înțelege. Freudismul epocii plutește în subtext. Fata indiană avusese până acum un mod specific, local, de a iubi, ritualurile și „naivitățile" care-i acopereau senzualitatea fiind dintre cele mai stranii pentru un alb, poetice însă, prin apropiere de... natură. Copilă mică fiind, iubise „suprafiresc" un... pom, mai înainte de a-l fi iubit pe Allan și a simțit acest „suprafiresc" prin intermediul atingerilor epidermice. Noaptea, fugea uneori din odaie, goală, și se urca în „pomul ei", îl îmbrățișa și stătea acolo, „sus între frunze, până ce se făcea ziuă și începea să tremure". Atingerile de corpul iubitului aveau ceva din acel „suprafiresc"... panteistic, am putea adăuga noi: „Am simțit și am verificat această minune umană: contactul cu suprafirescul, prin atingere, prin ochi, prin carne". (Iată mai mult decât o apropiere, chiar un fragment de identitate congeneră, dintre Mircea Eliade și contemporanul său care-i îi impunea mult, Lucian Blaga, pe care îl vizita, la Berna, prin 1934, cu puțin timp înainte de trecerea pe la Stadtbibliothek din Berlin, spre a-și pune la punct bibliografia cea mai nouă de pe atunci pentru *Yoga* și pentru *Alchimia asiatică)*. Partenerul o ascultă, o observă și abia presimte cât de *complicat* este sufletul hindus, și cât de „simpli", *naivi* și clari suntem noi, civilizatorii". (Ne aflăm, s-ar zice, la o răsturnare de situații, față de epoca lui Voltaire: Nu străinii exotici sunt naivi, candizi, ci noi, europenii, ne socotim greșit mai evoluați decât reprezentanții culturilor străvechi, arhaice). Curios lucru: Iubind-o acum pe Maitreyi, sincer, Allan devine „gelos" și din pricina „pomului" iubit în copilărie de fată. În fond, încercând obligatoria însumare, vom spune că vraja erotică, poezia iubirii fetei exotice, odată cu toate ritualurile orientale și indiene în speță, vin să confirme că iubirea omenească este aceeași oriunde și oricând. Aceleași sunt și obstacolele care stau în calea îndrăgostiților, prejudecățile chiar ale celor din jur, diferă numai „formele" în care se manifestă acestea toate. Părinții Maitreyei, care îl iubeam foarte mult pe Allan, voind chiar să-l înfieze, și care îl lăsau fără supraveghere în preajma fetei, spre a-și forma, credeau ei, „sentimente frățești", se alarmează la culme când descoperă adevărul și-i despart cu brutalitate. Junele caută *uitarea*, în felul binecunoscut, în alcool și în brațele altor femei mai *libere*, dacă nu și *libertine*, cerându-și până la urmă transferul din țara devenită pentru el nefastă, „fugind“la Singapore. Fata, rătăcită, zăpăcită și ea, nemaiștiind ce să facă, voind poate să se răzbune pe potrivnici, pe soartă, rămâne însărcinată într-un chip cu totul stupid — află Allan de la un nepot al ei pe care îl întâlnește întâmplător — dându-se unui insignifiant, banal vânzător de fructe. Nu este prea clar de ce a făcut gestul și nici nu prea interesează, la urma urmei. Oricum, ceea ce numim „barierele sociale“, de castă etc., prejudecățile, în fine, ies la iveală și în această lume veche, parcă chiar mai fioroase decât la „civilizații“ europeni (de acum o jumătate de veac!). Maitreyi s-ar fi făcut vinovată de rușinea familiei, în mod cu totul nepermis la nobilii indieni. De ar fi fost posibilă, căsătoria cu Allan ar fi atras după sine izgonirea din „castă“ a tutoror celor din familia Narenda Sen, cu pierderea chiar a numelui. Azi interdicția unor asemenea mezalianțe pare absurdă și Allan însuși înțelege lucrul acesta, dar scriitorul nu insistă în direcția criticii moravurilor. Scopul principal îi este radiografierea erosului în sine, romanul sfârșindu-se din această pricină într-un chip cam inconcludent, „imperfect“ sub raport compozițional, ceea ce, evident, nu-l tulbură pe autor. Eroul este convins că Maitrey a făcut gestul de a se da altuia din „răzbunare“ și, totodată, din „iubire“pentru el, așa cum însuși procedase întreținând relații cu alte femei. Mai spera că doamna Sen (femeile par uneori mai lipsite de prejudecăți decât bărbații), nu s-ar opune prea mult la o eventuală, totuși, căsătorie. Dorea din tot sufletul să fie tatăl copilului pe care iubita sa îl făcuse cu *altcineva*, însă din prea mare dragoste pentru el. Dar tatăl, inginerul Narenda, este absolut intratabil, cum se vede dintr-o crudă scrisoare adresată prezumtivului ginere, și lucrurile rămân într-atât.

Se înțelege, pentru stabilirea cât mai puternică a ideei romanului, autorul vine în câteva rânduri (deloc abuziv însă, cu totul parcimonios) cu descrierea cadrului natural al Indiei, strictul necesar pentru crearea atmosferei. La ceea ce am numit tenta „panteistică“ (putem să o numim așa, istoricul religiilor și filosoful miturilor nu era încă de prevăzut) a iubirii Maitreyiei mai vin și câteva tablouri de natură exotică, luate din împrejurimile Calcuttei, la locul numit „Lacuri“, în plină luxurianță vegetală. Rămași singuri, îndrăgostiții își jură credință eternă, ca în toate împrejurările similare cunoscute din scrierile romantice de la Chateaubriand încoace. Punându-și inelul de logodnă pe deget și sprijinindu-și pumnii în iarbă, Maitreyi pronunță un jurământ-poem impresionant și spontan, ritualic în același timp, închinat iubirii omenești eterne:

> „Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepți tu ploaia îi voi aștepta eu venirea; și cum îți sunt ție razele soarelui, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum, și cu mâna și cu inelul, întărește-mă să-l iubesc întotdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod și de joc

să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ireburilor ce cresc în tine. Să fie îmbrățișarea noastră ca cea dintâi zi a musonului. Ploaie să fie sărutul nostru".

Este aici, în acest *jurământ-poem* al Maitreyei, cum ne-am permis să-l numim, una dintre cele mai frumoase poezii de dragoste din literatura noastră (putând egala pe Eminescu și pe nu importă ce alt mare poet universal). Avem dovada că Mircea Eliade, indiferentul la scrisul frumos, poate scrie și frumos, când o cere contextul, prin excelență modern. Pentru că ritmarea frazelor trimite direct la biblica, mereu proaspăta *Cântare a cântărilor*. Am reprodus pasajul pentru a constata din nou *poezia erosului* care contrabalansează cu prisosință și *complinește* perfect pasajele „senzualiste" din roman, Acest jurământ-poem se produce chiar imediat înaintea nopții în care Maitreyi va veni în camera lui Allan și i se va dărui total. Pasajul respectiv e construit și gândit ca un alt punct de vârf, fierbinte, șocant, al narațiunii-jurnal, repetăm, din nou în direcția transcederii senzualului erotic-sexual în spirit pur, pentru că se sfârșește așa:

> „Nu mai era sete trupească aceea, ci sete de mine tot; ar fi vrut să treacă în mine toată, *așa cum trecuse sufletul ei* (s.n.). Nu-mi amintesc nimic apoi, căci am cunoscut-o fără să știu, fără memorie".

Mircea Eliade a scris acest roman la vârsta de numai 24-25 de ani, o vârstă numai ușor sub aceea a eroului „jurnalului"din carte. Am încercat să demonstrăm că „jurnalul" poate fi o ficțiune, dacă nu chiar în *fondul,* măcar în *forma* în care ni se prezintă. Dar tocmai această *formă* contează, devine esența artistică și filosofică a operei, cu totul remarcabilă, unicat în contextul romanului românesc interbelic, din atâtea puncte de vedere magistral realizat la nivelul european de atunci, neîntrecut de nimeni, după *cantitatea* de romane scrise de atunci și până astăzi. Romanul *Maitreyi,* mai vrem să spunem, este o capodoperă a prozei noastre moderne și prin extraordinara lui *conciziune,* observabilă cu atât mai mult azi, când suntem puși în fața unor romane-tomuri-*cărți* (cum li se mai spune) de sute și sute de pagini, mii chiar!, analitice și verbioase până la ucidere, cu toate că... valoroase în fond. Pe numai 150 de pagini, de format mic, cu șiruri bine rarefiate, aerisite, cu bandă albă pe toate cele patru laturi ale paginii, Mircea Eliade este incomparabil atractiv, concentrat, pregnant, *povestește iute,* respectând cu strictețe, dezideratul lui Boileau, obligatoriu în epocă: „Soyez vifs et préssés dans vos narrations".

Îl preferăm „nuvelei" *Pe strada Mântuleasa,* de exemplu, scrisă cu mult meșteșug, adâncă, operă de absolută maturitate, odată cu altele la fel. Asta este și pricina pentru care am și insistat atât asupra lui, în acest context, unde, obligatoriu, suntem nevoiți să iuțim pașii. Mai credem că, mai ales astăzi, când proliferează literatura pornografică, într-un chip inimaginabil, romanul *Maitreyi* poate fi un instrument eficace, în ipostaza existenței unor buni dascăli, pentru educația tinerilor din școli, spre vestejirea țigăniei care ne copleșește.

Realitatea este, ca de obicei, mizeră, prozaică. Caz cu totul neobişnuit în istoria literaturilor, poate chiar unic, în sine luat, eroina romanului, Maitreyi Devi, fiica profesorului Surendranath Dagsputa, vine în replică, după aproape o jumătate de secol, cu „romanul" *Dragostea nu moare,* scris în bengali şi tradus în engleză, în 1976: *It does not die*, apărut la Calcutta (versiuna românească aparţine lui Ştefan Dimitriu şi Theodor Handoca, cu o postfaţă de Mircea Handoca, Ed. Românul, 1992 şi poartă ca dedicaţie-motto cuvintele lui Mircea Eliade de la ediţia princeps, din 1933, a romanului său: „Îţi mai aminteşti de mine Maitreyi? Şi dacă da, ai putut să mă ierţi?"

Romanul „replică" al doamnei Devi vine ca un „corectiv-reproş" la cele scrise în cartea lui Mircea Eliade din 1933, determinat însă, desigur, de faima mondială a scriitorului şi filosofului. Stilul (luând cuvântul în accepţia largă, se deosebeşte fundamental de cel al lui Mircea Eliade. În timp ce *Maitreyi*, cum arătam, este redactat sub forma unui jurnal, bazat adică pe nişte note luate concomitent cu petrecerea faptelor (sau „mimând", în orice caz, această concomitenţă). *Dragostea nu moare* este scris *din amintire,* nu fără, se înţelege, influenţa exercitată asupra noii scrieri de „geamăna" ei mai veche cu aproximativ o jumătate de secol. „Matura" (dacă nu „bătrâna") de acum Maitreyi Devi face figură de Chiriţă ofensată de „aftiorul" care o transpunea pe scenă, *mutatis mutandis,* semănând tare şi cu personajele ţărani care vin şi cer socoteală lui Liviu Rebreanu sau al lui Marin Preda, Dinu Săraru etc. că pentru ce, aşa şi pe dincolo, au fost puşi prin cărţi? Subiectivismele de tot felul şi pledoaria „pro domo" a unei femei de vreo 60 de ani ne încredinţează încă o dată de deosebirea, mare de tot, dintre realitate şi artă. Şi pentru că obtuzitatea şi stupiditatea nu sunt de ajuns (cu privire la raportul dintre artă şi realitate, de care nimeni nu poate fi învinuit, lucrul fiind lăsat de la Dumnezeu) autoarea romanului-replică (de va şi fiind ea autoarea şi nu un scrib de ocazie, pentru că textul arată pe un obişnuit al condeiului) aduce reproşuri la nivelul moralei... practice, chipurile, şi chiar la acela al învinuirilor legate de partea vulgar-materială a întreprinderii:

> „Acum trebuie să mă răfuiesc cu Mircea. De ce nu ai scris adevărul, Mircea? Numai adevărul nu era de ajuns? Ai scris pentru bani? Da, pentru asta ai făcut-o — acesta este specificul Occidentului, unde cărţile se vând pentru voluptate, nu pentru dragoste. Sunt gata să accept adevărul, dar de ce să duc povara unei minciuni? Cum ai putut să mă arăţi lumii goală — cartea ta a fost tipărită în 20 de ediţii — aceasta este dragostea?"

Am asistat, pe vremuri, la Năsăud, la un „interviu" luat de un lucrător de la Radioteleviziune, Rodovicăi Boldijeriu, o bătrână trecută de 80 de ani, de la Prislop, care se mira cu o urmă de revoltă în glas, aflând că Ana, corespondentul ei din roman, fusese făcută „de râs" de către „domnişorul Liviu", în cartea sa, ba chiar fusese făcută să se spânzure, Doamne fereşte! Pe când ea, ca şi bărbatul ei (chiar dacă din când în când mai călca şi pe alături) duseseră o viaţă cuviincioasă. Ca și doamna Maitreyi, „daughter of S.N. Dasgupta“ care, cum aflăm dintr-o scrisoare reprodusă în *Memorii*, a trăit cât se poate de cast devenind soția unui foarte onorabil „Doctor in Chemestry“ și mamă cu totul vrednică a doi copii foarte reușiți, cum se spune.

Și pentru ca totul să fie ca peste tot în lume și în istorie, mai aflăm din romanul *Dragostea nu moare* — scris cu o anume... onestitate — că intransigentul profesor Dasgupta, atât de grijuliu cât privește moralitatea castei din care făcea parte, spre bătrânețe s-a îndrăgostit de o doctorandă a sa, părăsindu-și familia cam în felul cum ar face-o cutare vedetă holiwoodiană. Acum însă este necesar un Balzac sau un G. Călinescu...

Traiectoria vieții și operei lui Mircea Eliade — „București“-Calcutta - Lisabona- Chicago“, cum însuși o arată — este a unui veșnic „wandering scholar“ care, aducându-și aminte, „cu melancolică indignare“ de Camil Petrescu, bagă de seamă la un moment dat că se mai aseamănă cu autorul *Patului lui Procust* și prin aceea că, până la vârtsa de 40 de ani, nu poseda ca avere materială personală nici măcar o garsonieră. Din *neatenție*, din *nepăsare* (eminesciană!), pur și simplu, față de persoana sa. Două sunt marile obsesii ale savantului și scriitorului: Setea de a ști totul, chiar teroarea că un cât de mărunt punct bibliografic i-ar fi scăpat și... „nostalgia originilor“. Prin 1949, la Paris, nota în *Memorii:* „Spaima de a descoperi lucruri cunoscute de multă vreme, de a repeta observații făcute de alții, teroarea mai ales de a ignora un document fundamental, îngropat într-o colecție...“ (lucru de care, aproape sigur, cu toate precauțiile luate, istoricul religiilor nu va fi scăpat). Și, tot cam pe atunci, mai exact în ziua de 27 iunie 1949, ne spune că „vede“ primul capitol din *Noaptea de Sânziene,* odată cu sfârșitul acestui roman, „acțiunea“ trebuind să se petreacă între anii 1936-37 și 1948-1949. Semnificativ, tocmai acum sfârșea de scris *Le Mythe de l'éternel retour*. Și încă, mai trebuie spus, în timp ce savantul poate scrie și publica operele lui în alte limbi, beletristica o gândește și o scrie numai în limba maternă. Prima secțiune îi va aduce faima mondială, fără îndoială, cea de a doua îl va consacra printre cei mai de seamă scriitori români dintre războaie.

Cel mai *frumos* roman al lui Mircea Eliade este fără îndoială *Maitreyi*. Dar opera-i beletristică cea mai de seamă, monumentală, este *Noaptea de Sânziene* tipărită pentru prima dată în 1971, la Paris, patru decenii mai târziu. Este mult mai „hermetică“ și mai „tezistă“(în înțelesul major al acestor termeni) decât cea din 1933. Incomparabil însă mai cuprinzătoare și mai adâncă, încorporând o mare parte din gândirea filosofului miturilor și al religiilor, în chip dispers, infuz, imprecis, dar tocmai de aceea mai complet. *Noaptea de Sânziene*, simplu exprimându-ne, este romanul „întâmplărilor“de la noi și din întreaga Europă, cu o tentă autobiografică apăsată (ceea ce se constată comparându-l cu *Memoriile)*, dintre Noaptea de Sânziene a anului 1936 („trăită“ în Pădurea Băneasa, de lângă București) și Noaptea de Sânziene din anul 1948 („trăită“ în o pădure din preajma Parisului). Este o... frescă (dar cuvântul acesta, tocit de prea multă întrebuințare, spune prea puțin în cazul de față) a Europei și a României pe parcursul exact a 12 ani. În centrul atenției stă cuplul de îndrăgostiți, nu deloc banal, obișnuit, ci în chip mistic, metafizic și predestinat cumva, specific eliadesc — scris de mai înainte în cartea destinului — al lui Ștefan Viziru și Ilenei Sideri. Către acest duo — în înțeles înalt, universal și totodată extrem de individual — converg toate liniile de rezonanță a vâltorii cunoscută sub numele de cel de al doilea război mondial, evenimentul istoric capital al secolului și, totodată, fundalul desfășurării vieții și operei lui Mircea Eliade. Se află încorporate aici, mai impresionant și mai... expert — decât în orice operă literară pe o temă similară — în primul rând miturile eternei reîntoarceri și cel al probei labirintului. Destinul fiecăruia dintre noi, pe care îl credem cât se poate de al nostru, al individului care suntem, este angrenat într-un vârtej cosmic imposibil de apreciat cu mintea insului orbecăind în marele Tot. Partea nu poate cunoaște, nu poate explica și nu poate modifica întregul; dar există gestul prometeic, la cei aleși dintre noi, de a încerca imposibilul, omul putând fi considerat ca fragment de Dumnezeire. Altminteri orice efort intelectual ar fi lipsit de sens și am cădea într-un antiumanism iremediabil, măcar aparent foarte asemănător cu acela al lui Emil Cioran, față de care Mircea Eliade dă semne de împotrivire, dar, parcă, de la un punct încolo, și de aprobare.

Într-un fel, *Noaptea de Sânziene* reia, sintetizează și precizează cu noi detalii „experiențele“eliadești din tinerețe, în principal „asceza“ (eroul autobiografic, Ștefan Viziru, își amenajează, neștiut de nimeni, camera *Sambô*, un fel de „paradis“ al retragerii pentru meditație, o... *Shambala)*, fantasticul ezoteric și hinduistic, mai ales „șocul“ insului silit să ia contact cu istoria brutală, cu timpul „profan“, ca în mai vechile povestiri și romane: *Domnișoara Christina, Șarpele, Întoarcerea din rai, Huliganii, Isabel și apele diavolului, Lumina ce se stinge, Secretul doctorului Honigberger, Nopți la Serampore*, sau ca în mai noile, mai „rafinatele“ nuvele din *Pe strada Mântuleasa, În curte la Dionis, La țigănci* etc. Dar aici leit-motivul scrierii axul ei (aproape singurul element care coagulează părțile îndeajuns de disjecte ale unei cărți indiferente la echilibrul compozițional), este obsesia lui Ștefan Viziru de a se sustrage din timpul profan, de a scăpa de „teroarea istoriei“, de potolire a setei de atemporal, a unui ins de profesie „economist“căruia îi este dat să trăiască peripețiile celui de al doilea război, din secolul ce, iată, este pe punctul de a se încheia sub semnul foarte marcat al unei, să zicem la rându-ne, „terori economice“, indestructibil, fatal legată de „teroarea războiului“. Pentru un moment, Ștefan Viziru pare a fi aflat un om, un horticultor cam excentric, pe nume Anisia, trăind pe undeva pe lângă Sighișoara, cu pomii lui, și atât: „Nu mai ținea seama decât de timpul cosmic, de zi și de noapte, de creștere și descreșterea lumii, de anotimpuri [...] El descoperă în Natură nu acea vacanță a Spiritului pe care o caută unii dintre noi, ci cheia primelor revelații metafizice: taina morții și a reînvierii, a trecerii de la neființă la ființă...“. La un moment dat, într-un fel de basm improvizat de Viziru pentru fiul său Răzvan (dar adresat, firește, cititorului), Anisia devine Împăratul Anisia și e apropiat de mitul Tinereții fără Bătrânețe și al Vieții fără de Moarte, ca și de acela al Potirului Sfântului Graal, instrumente, acestea, altele decât ale rațiunii și ale sfințeniei, cu ajutorul cărora Timpul încetează să mai existe, când omul „reintegrează eternitatea“. (Ciudată coincidență, oarecum: și Dimitrie Cantemir, în *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, altfel spus *Metafizica* sa, identifica Timpul ca „fragment de Eternitate“, în *Cartea a IV-a* a lucrării, cu un punct de plecare în o definiție a Sf. Augustin). Ironie, și scepticism însă, Petre Biriș, profesorul de filosofie și interlocutorul lui Viziru, observă că acel Anisia seamănă leit cu un personaj dintr-o nuvelă a scriitorului — celebru pe atunci — Ciru Partenie, nuvelă pe care Viziru ar fi putut s-o citească în *Viața românească* (ceea ce nu se întâmplase totuși), „iluzia“ literară, a artei cuvântului având darul de a deturna rectitudinea raționamentelor. (Nu este lipsit de interes că romancierului îi place să-l facă pe Ștefan Viziru să semene la chip întru totul cu scriitorul Ciru Partenie, de care soția sa Ioana fusese îndrăgostită încă din anii liceului; același Partenie avea să fie împușcat de legionari, pe stradă, pe undeva pe lângă Foișorul de Foc, în București, confundat fiind cu Viziru). Anisia ca și lucidul Biriș, este de părere că Ștefan acordă o importanță exagerată limbajului în modul cum pune problema: „Ca și cum mântuirea ar atârna de rostirea câtorva cuvinte mai mult sau mai puțin misterioase!“. După care urmează avertismentul: „nu uita că istoria a fost posibilă și datorită unui exces de cuvinte. Ca să scapi de istorie, ca să te smulgi ei, încearcă să regăsești etapa aceea pierdută din viața umanității, în care cuvântul nu era decât purtătorul unei realități sacre. Ai să vezi că ai să regăsești totodată o seamă de alte instrumente de expresie...“ Indiscutabil, în miezul lui epic (dacă îl putem numi așa) *Noaptea de Sânziene* este romanul unei dragoste *metafizice*, cumva mult prea hermetic înfățișată, dar asemănătoare cu situațiile mai simple din *Sărmanul Dionis* ori din *Adam și Eva*, ale lui Eminescu și Rebreanu. Ștefan și Ileana, „mireasa“ lui predestinată, eternă, „Cosânzeana“ lui, nu pot cunoaște (din pricina timpului istoric, a evenimentelor sociale, a „timpului care curge“) comuniunera absolută decât fulgerător, întrezărit, în *Noaptea de Sânziene*, când conform credințelor poporului, cerul se deschide și omul ia contact cu sfințenia absolută. Erosul ar voi să spintece balena de oțel a socialului, a „devenirii“ să facă Lumea să „împietrească“ (vechea dorință faustică!), eternizând clipa supremei fericiri:

> „Da, continuă Ștefan visător, — adresându-se lui Biriș, explicându-se — am sărutat-o. O singură dată; atunci, în ploaie, sub umbrelă. Tot ce-a urmat după aceea n-ar fi trebuit să se mai întâmple. Am făcut o mare greșeală. Timpul ar fi trebuit să se oprească *atunci* când am sărutat-o pe gură [...] Să nu mai curgă nimic, să împietrească Lumea întreagă. Pentru noi, bineînțeles,

> adaugă repede, numai pentru noi doi. Cosmosul și Istoria ar fi mers înainte pentru tot restul muritorilor, dar pentru noi ar fi trebuit să împietrească *atunci*. Nici un fel de durată nu mai avea sens. Odată ce ne-am sărutat, cum mai putea să se mai întâmple *altceva* care să egaleze clipa aceea ireversibilă?...“

Iubirea dintre bărbat și femeie, iubirea absolută, iubirea dintre Tristan și Isolda, iubirea *sacră* — Mircea Eliade este Poetul *sacrului* într-o lume a *desacralizării* sistematice, practicată de la cinismul filosofic cel mai de sus până la nivelul imbecibilității analfabete cel mai de jos, de la Sigmund Freud și, ceva mai înainte, de la Max Nordau, încoace — atinge punctul ei culminant în chiar finalul romanului, în ultima Noaptea de Sânziene a cuplului Ștefan-Ileana, când din goana mașinii, prăbușită într-o prăpastie, cei doi îndrăgostiți trec în neființă:

> „Începu să tremure. Ar trebui să-i spun, mai am timp să-i spun... Dar îl orbiră farurile mașinii răsărite pe neașteptate din întuneric, în fața lor, și fără să-și dea seama ce face, se apropie mult de Ileana. Simți în acea unică, nefârșită clipă, întreaga beatitudine după care tânjise de atâția ani, dăruită în privirea ei înlăcrimată. Știuse de la început că așa va fi. Știuse că, simțindu-l foarte aproape de ea, Ileana va întoarce capul și-l va privi. Știuse că acea ultimă, nesfârșită clipă îi va fi deajuns.“

Ce ar fi zis — în ipostaza că ar fi citit măcar finalul romanului — Emil Cioran, prietenul și cel mai marcant coleg de generație al lui Mircea Eliade, despre „beatitudinea“, despre „nesfârșita“clipă a „împietririi“ Timpului, a „ieșirii din Istorie“ și a intrării în Eternitate a celor doi îndrăgostiți? Ar fi zis, cinicul!, că au câștigat doar Neantul, pierzând definitiv infima satisfacție a curiozității mizere de a fi știut ce s-a mai întâmplat, cu ei și în lume, în secunda imediat următoare prăbușirii mașinii în prăpastie. (Dar scriitorii, marii scriitori, nu se prea citesc ei între ei. Și, în orice caz, chiar dacă se *intercitesc*, pe ici pe colo, inevitabil... fragmentar, „foiletat“, evită să se pronunțe. Numai istoricii literari sunt condamnați să-i citească pe toți, și pe cei „mari“ și pe cei „mici“, chiar și pe cei „mici de tot“, căci altfel e greu de viețuit pe pământ...).

Ștefan Viziru fuge de istorie dar tocmai istoria dă peste el, de-a tăvălugul! Se însoară, din greșeală! (greșala cui?) cu cine nu trebuie, cu Ioana, pe care o iubește totuși (descoperă că poate iubi în același timp două femei, pe cvasi-ireala Ileana și pe Ioana, cu care va avea un copil); lucrează în guvern în calitate de consilier economic însărcinat cu diverse misiuni; nimerește, pe nedrept, în lagărul cu legionari de la Miercurea Ciuc (descris în bun cunoscător de romancier, el însuși trecând pe acolo), pur și simplu pentru că, din caritate, adăpostise pe un oarecare membru al mișcării urmărit de siguranță; participă la războiul din Rusia, după ce asistase la nenorocirile românilor care pierd Basarabia și apoi nordul Ardealului, lăsați cum erau de occidentali pradă lui Stalin și lui Hitler; se află la Londra în timpul bombardamentelor germane fioroase, care pregăteau, se pare, invazia în insula britanică; își pierde soția și copilul în timpul bombardamentelor americane asupra Bucureștiului; fuge, cu riscul vieții, de sub ocupația sovietică din 1944, via Praga, dincolo de cortina de fier ce se instala repede etc., etc., mereu obsedat de imaginea Ileanei, pe care o căutase, orbecăind prin Moldova distrusă de război, până la conacul de la moșia Zinca, pe Siret, unde o credea ascunsă, fata aflându-se la Lisabona, apoi în Elveția, căsătorită cu un oarecine, întâlnit, în sfârșit, prin aranjamentele sorții, pentru o ultimă dată, tot în Franța. S-ar zice, Ștefan Viziru călătorește prin viața-labirint precum un Ulisse către o Ithacă neștiută bine nici de el însuși, presimțită însă acut, în permanență, mai ales în popasul de la Lisabona, când o... Circe, cu numele de Stella Zissu, tip de femeie fatală și aventurieră (originară tot din Bucureștiul copilăriei și adolescenței eroului, rudă, probabil, cu o doamnă Zissu, mult mai în vârstă, ce ar fi putut fi metresa lui Vădastra, pe vremurile când locuia în camera Sambô).

Mitul labirintului este exploatat din plin în episodul cu Gheorghe Vasile, învățătorul maniac și exaltat, tatăl lui Vădastra, care, împreună cu Irina și căruțașul Cojocaru, orbecăie două zile și o noapte pe străzile și ulițele, maidanele și potecile nemaipomenit de întortocheate spre a răzbi în largul Bărăganului către Giurgiu și Oltenița. „Neprețuita comoară" din lăzile încărcate de Cojocaru, transbordate apoi într-un car cu boi traversând lanurile — sub teroarea iminentei sosiri a rușilor în capitală, îndată după armistițiul de la 23 august 1944 — conține nici mai mult nici mai puțin decât colecția aproape completă a volumașelor vechii edituri Minerva, de popularizare a științelor și literaturii, „Biblioteca pentru toți". Cu gândul la idolul vieții și carierei sale de învățător, „marele Haret", Gheorghe Vasile plănuia să înființeze, la Dobrești, satul său de apostolat, niște *Așezăminte culturale ale neamului*, pe deplin încredințat că rușii, odată ajunși în București, vor arde și vor distruge întreaga cultură românească. Să fie, ne gândim un moment, simbolizat aici, efortul multisecular al punerii la adăpost a sprituralității naționale la... sat, lângă oamenii pământului, în vremuri de ocupație barbară a orașelor? Ori la mijloc vine o amară ironie a marelui cărturar cunoscător al tuturor culturilor lumii, frecventator al bibliotecilor celor mai vestite din Europa, întâmplarea povestită în legătură cu Gheorghe Vasile vizând astfel precaritatea unor asemenea instituții pe meleagurile noastre, unde niciodată nu stă piatra peste piatră? Gheorghe Vasile, în semidoctismul lui, pare a ignora existența măcar a Bibliotecii Academiei Române. Devenit stăpân pe casa și averea cuscrului său, Iancu Antim, plecat în Anglia spre a vinde (așa s-a întâmplat întotdeauna cu noi: vindem lucrurile de mare preț occidentului) o valoroasă pânză de Rubens, murind însă în bombardamentele hitleriste de la Londra, Gheorghe Vasile trochează neprețuitele antichități adunate în o viață de om contra câtorva numere din „Biblioteca pentru toți" care îi mai lipsesc, căutate asiduu prin toată țara. *Instinctul* țăranului devenit cărturar cât de cât, funcționează însă superb în fața invaziei barbare!

Abia acum, din *Noaptea de Sânziene*, înțelegem foarte exact admirația lui Mircea Eliade pentru Balzac, mărturisită cândva. Printre atâtea episoade de aspect hermetic și ezoteric, nu o dată derutante, vizând uneori onirismul și simultaneismul derulării memoriei, Marcel Proust fiind și el în vederile autorului, elementele de... „frescă" (termenul însă pare banalizat și nu spune mai nimic la prima vedere) sunt deosebit de bine realizate în roman. În acest sens, personajul cel mai fascinant este Spiridon Vasilescu Vădastra, un soi de Dinu Păturică al grandomaniei, chiar maladiv, paranoic, având ceva din macedonskienii Odorescu și Nicu Dereanu, luați cu tot cu creatorul lor. El se leapădă de tatăl său, învățătorul Gheorghe Vasile (în al cărui comportament însă romancierul are grijă să-i noteze toate semnele eredității); se visează când un Napoleon, când vreun Foulton, salvator al omenirii; își ia un nume răsunător, *Vădastra* (privește tot timpul, obsedat spre stele?); cere ajutorul lui Ford, bancherul și industriașul american; ori măcar încearcă să șantajeze amanta locotenentului Băleanu, crezută a fi soția unui milionar petrolist. Cu monoclul lui negru, pus peste ochiul de sticlă spre a-și masca infirmitatea și a-și întocmi o înfățișare „nobilă", măruntul avocățel bucureștean nu se dă în lături de la nimic spre a „ajunge". Dar tăvălugul istoriei trece și peste el. Dispare sub dărâmături în timpul bombardamentului de la Londra, furând „Rubensul" lui Antim, crezut o vreme mort, împreună cu cel jefuit. Lucru nu prea sigur totuși, lasă să se înțeleagă naratorul, pentru că la un moment dat, după instalarea la putere a comunsimului în România, un ins semănând grozav cu Vădastra se prezintă la Ștefan Viziru, trecut acum dincolo de cortina de fier, spre a-l amenința și șantaja în calitate de spion și securist al noului regim. „Balzaciene" sunt apoi o serie de figuri din rândul intelectualității boeme a Bucureștiului epocii, în frunte cu filosoful Petre Biriș, prietenul lui Ștefan Viziru. E tuberculos și e sceptic, e sărac la ultima limită, lucid însă cât privește condiția lui, voind să cunoască ultimele mari cărți ale existențialiștilor. Iubește fatal pe Cătălina, o actriță de a doua mână, care însă se dăruise lui Dan Bibicescu, un actor ratat și foarte cabotin. Biriș va muri torturat de comuniști (acuzat că voise să fugă peste graniță), recitând versurile *Mioriței*, tragic și derizoriu până la un punct. Cătălina va ispăși păcatul murind într-un accident; Bibicescu — după ce încercase să se dea cu comuniștii, care însă numai de arta lui nu erau interesați — murea în urma unui atac de cord. Grotesc și fioros macabră este scena în care prietenii lui Bibicescu se debarasează de cadavru, îmbrăcându-l și încălțându-l, punându-i paltonul și pălăria și făcându-se a-l lua la plimbare, noaptea, prin zăpadă, așezându-l în cele din urmă, în chip de om ieșit la aer, pe o bancă din Grădina Icoanei.

Prin *Noaptea de Sânziene*, al doilea mare roman al lui Mircea Eliade, scris în românește, între 1949-1954, apărut pentru prima dată în traducere franceză în 1955, cu titlul *Forêt interdite*, autorul a intenționat, poate, să... *epateze* (luăm accepția exactă și „neutră" a cuvântului) Occidentul, în timp ce prin cel dintâi, prin *Maitreyi*, apărut în 1933 la București, *epata* (și lucrul îi izbutise din plin) pe ai săi, pe români. La aceasta a contribuit mult, cum am arătat, „exotismul“ materiei. Lucrurile se petrec aproximativ la fel și în *Noaptea de Sânziene*, unde sunt etalate câteva, destul de multe, elemente (începând cu mitul „Nopților de Sânziene“ce putea să-i fie sugerat autorului de scrierea omonimă a lui Sadoveanu*) strâns legate de România din preajma (de dinainte și de după) celui de al doilea război. Sunt apoi ușor de întrezărit — în dreaptă tradiție cantemiriană — pledoariile exilatului pentru poporul său lipsit de noroc. Iată, în acest sens un fragment din convorbirea lui Ștefan Viziru cu Mișu Weissman, fugit și acesta la Paris:

> „«Nu există nici Dumnezeu, nici dreptate, nu există nimic!» exclamă Weissman. Nu există decât noroc. Nu trebuie să ai nimic altceva decât noroc. Cine n-are noroc, mai bine să nu se nască, sau să moară în fașă, să nu cunoască nimic...». Ștefan ridică ochii din covor, și, fără să-și dea seama, zâmbi. Își căută în buzunar pachetul de țigări. «Dacă e așa cum spui, neamul românesc ar fi făcut mai bine să nu se nască, să moară în fașă. Tot neamul nostru e neam fără noroc...»“

Cu *Noaptea de Sânziene*, în primul rând, Mircea Eliade este, de departe, cel mai important. cel mai mare, dacă vrem, scriitor român al *exilului*. Aceasta și pentru că, înainte de a fi fost un scriitor al exilului a fost unul dintre cei mai importanți prozatori din perioada interbelică.

Dintre numeroasele-i nuvele, *fantasticele* îndeosebi sunt demne de toată atenția, fără însă necesitatea expresă de a intra în amănunte analitice, din moment ce ne-am ocupat mai îndeaproape de cele două mari romane. Ele rămân oarecum în planul al doilea al beletristicei eliadești. În afară, poate, de una dintre ele, *La țigănci*, intrată în timpul din urmă și în manualele școlare, dascălii noștri desfăcând în mici fărâme „jucăreaua“ (împrumutăm cuvântul de la I. Budai Deleanu), spre, probabil, minunarea școlarilor care nu prea înțeleg bine excesele de zel, oportuniste în fond, cum oportunitate, cu siguranță, fuseseră și freneziile interpretative la un *Lazăr de la Rusca, Minerii din Maramureș* sau *Oțel și pâine*, pe vremuri.

---

* Însă în *Fragments d'un journal*, Paris, Gallimard, 1973, dintr-o convorbire cu Claude-Henri Roquet, în 1969, Mircea Eliade spunea: „Îmi amintesc brusc că acum exact 20 de ani (la 5 iulie 1949), sub căldurile înăbușitoare de la Calcutta, scriam *Visul unei nopți de vară* din *Isabel*... Același vis solstițial, structurat diferit și dezvoltându-se la alte nivele se găsește de asemenea în *Noaptea de Sânziene*. Să fie o pură coincidență? Mitul și simbolul solstițiului mă obsedează după ani! Uitasem totuși, că el mă urmărea după *Isabel* [...] Nu eram doar interesat de simbolul religios al solstițiului [...] În noaptea aceea, cerul se deschide, se poate vedea dincolo, poți chiar să dispari [...] Dacă cineva are această viziune spectaculoasă, el iese din timp, el iese din spațiu [...] El trăiește o clipă care durează o eternitate [...] Și atunci am înțeles ce este *Sambô*. Am înțeles că există aici, pe pământ, lângă noi, la îndemâna noastră, incaccesibil celor neinițiați, — există un loc privilegiat, un spațiu paradisiac pe care, dacă ai avut norocul să-l cunoști, nu-l mai poți uita toată viața“. (v. și *Cronologia* la ediția romanului *Noaptea de Sânziene* din 1991, B.P.T., Ed. Minerva, întocmită de Mircea Handoca; cf. și Cornel Ungureanu, *Mircea Eliade și Literatura exilului*, Ed. Viitorul românesc, 1995, p. 53). Amintim totuși că *Nopțile de Sânziene* au fost scrise de Sadoveanu cu 5 ani după „gândul“ lui Mircea Eliade de la Calcutta. (A se vedea paginile 430-432, cu „descrierea viziunii“ lui Peceneaga, în Noaptea de Sânziene în vol. 12, *Opere* de M. Sadoveanu, E.S.P.L.A., 1958) și cu 16 ani înainte de convorbirea cu Claude-Henri Rocquet.

Intrând în „bordeiul“ țigăncilor, eroul nuvelei, profesorul Gavrilescu, pășește în afara timpului curent, obișnuit. „Fetele“(de la fr. „filles“) sunt în număr de 3: o țigancă, o evreică și o grecoaică. Suntem în Bucureștiul de altădată — însă orice descripție bine precizată lipsește, pentru ca lunecarea de pe un tărâm pe altul să se producă mai ușor — Bucureștiul țigănit, ovreizat și fanariotizat, prăfos, toropit sub caniculă, ca în cutare schiță caragealiană, unde ai impresia că dai peste oameni căpiați de căldură, cu gesturi de „țară turcită“, nebănuind că pe ici și pe colo, prin curți largi cât niște livezi cu nuci bătrâni, poți afla odăi răcoroase, cu covoare orientale moi și grele, cu draperii la ferestre, cu șerbeturi, cafele turcești și pahare cu apă de la gheață. Gavrilescu este și el un „visător“ (avusese planuri înalte, dar nu ajunsese decât profesor de pian pe la case de oameni înstăriți) care aspiră (inconștient însă, spre deosebire de Ștefan Viziru) spre Paradisul său, Olimpul atemporal, Shambala etc...-destul de derizoriu, în aparență, cât îl privește, numit *La țigănci*. După unii comentatori, cele trei „fete“ ar simboliza cele trei Parce care ne veghează Destinul. Ar putea să fie însă, angajându-ne pe pantele mitologiei, și cele trei *Grații: Aglae*, cea mai tânără și mai frumoasă din toate, încununată cu iederă, *Thalia*, muza Comediei și a idilei și *Euphrosine*, devreme ce ele reprezintă tot ce poate fi mai seducător în materie de frumusețe, plăcere și fericire. Pus să ghicească pe țigancă, între cele trei — cu toate că, în anume fel, privindu-le bine pe fiecare își dădea seama că este cea cu părul și ochii negri, cu pielea brună. lucioasă — Gavrilescu greșește de fiecare dată. Dar în Paradisul numit „La țigănci“ el descoperă — în lumea de Dincolo, lumea esențelor, ideală și veșnică, spre care aspirăm continuu ca după o Fata Morgana de neatins — pierduta lui vârstă de aur a tinereții și dragostea lui dintâi, pe Hildegard, cu care ar fi voit să-și unească destinul. N-a făcut-o dintr-o întâmplare, pur și simplu. Viața ne este aleatorie, orbecăim prin ea ca într-un labirint. O întâlnise pe Elsa tocmai când Hildegard era plecată în viligiatură și „visătorul“, slabul de înger, cum se spune, Gavrilescu nu a avut tăria *să aleagă*. De fapt nici nu a avea cum, „La țigănci“, pare a întrezări ceva. Dar și „bordeiul“(cuvântul *bordei* — poate nu întâmplător folosit aici — are o îndepărtată rădăcină comună cu neologismul de origine franceză *bordel*, cu o etimologie în străvechea franconă, însemnând „locuință rudimentară, în chip de gaură în pământ“, se poate recunoaște. și colo și colo, rădăcina, probabil thracică, *bor*, de unde, iarăși probabil, moldovenescul *bortă)*, descris cu ochii lui Gavrilescu, plin de fel de fel de boccele, de dulapuri, cufere și draperii în loc de pereți, este un... labirint. Când după un timp absolut imposibil de perceput personajul *iese* din magicul bordei-labirint al țigăncilor — fără însă deloc știrea și voința protagonistului, cum se întâmplă cu Dionis al lui Eminescu din știuta nuvelă fantastică și filosofică — aflăm, că *timpul istoric*, al Bucureștiului de toate zilele, s-a derulat îndeajuns: banii pe care Gavrilescu îi scoate din portofel ca să plătească tramvaiul „nu mai umblă“ de câțiva ani buni; doamna Voitinovici din strada Preoteselor — din casa căreia plecase numai de 2-3 ore, crede el — se mutase de multă vreme în provincie, îndată după măritișul Otiliei, nepoata ei, căreia profesorul îi da lecții de pian; în sfârșit, călătorul în *Shambala* fantastică, devenit insul comun Gavrilescu, nu-și mai găsește domiciliul, ocupat acum, după 12 ani, de alți locatari, nevastă-sa, Elsa, vânzând totul și plecând în Germania, la familia ei, când după toate cercetările întreprinse ajunsese la încheierea că soțul ei dispăruse definitiv.

Nuvela *La țigănci*, se încheie cu un vis, o posibilă reîntâlnire a lui Gavrilescu cu iubita lui dintâi, cu Hildegard, dar nu într-alt loc decât într-un fel de... luntre a lui Charon, fata pronunțând vorbele: „— Toți visăm [...]. Așa în cepe. Ca un vis...“. Ce începe, *aici?* Poate să înceapă *Viața* (o altă *Viață?*) sau Moartea! *La vida es sueño*, spusese Calderon. Dar și moartea poate fi un vis... Important ni se pare să observăm că prin nuvela *La țigănci* Mircea Eliade ne invită, mai mult ca oriunde, să-i privim opera în întregul ei *sistem*, atrăgându-ne indirect atenția că lucrările lui filosofice nu trebuie judecate separat de cele literare, și invers. Dar iată o curioasă, aparent, coincidență: Șederea lui Gavrilescu *La țigănci*, în *ireal*, în *fantastic*, — mai bine spus: lipsa lui din realul obișnuit — distanța timpului istoric curent dintre lecția de pian din casa doamnei Voitinovici, la nr. 18, pe strada Preoteselor, până la *revenirea* în același real istoric (fatalmente modificat) este tot de 12 ani. Exact atâția câți vor trece și între cele două nopți de Sânziene, cea din 1936 și cea din 1948, din roman. Astfel încât nuvela *La țigănci* poate fi luată, la scara întregii opere a lui Mircea Eliade, și ca o „programare“ (dăm cuvântului accepția cea mai recentă, din limbajul computerelor) a romanului *Noaptea de Sânziene*. La o asemenea încheiere pare a trimite și excepțional de bine echilibrata, geometrizata compoziție a nuvelei. Ceea ce, cum am văzut, nu este deloc cazul romanului, desfășurat în toată libertatea, stufos, încărcat până la refuz cu fapte și idei, capricios în derularea fluxului epic, foarte asemănător cu viața și întâmplările din epoca la care se referă, cu, până la urmă, viața și opera lui Mircea Eliade însuși. Foarte probabil nu numai cu biografia lor (a vieții și a operei) aparentă, ci și a celei, mult mai bogată în semnificații, *inaparente*.

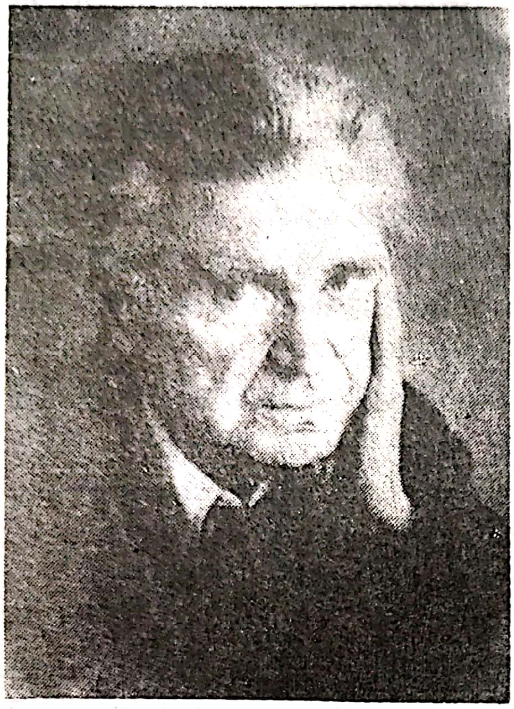
Trăsătura definitorie cea mai generală a operei beletristice a lui Mircea Eliade — strâns legată de aceea a istoricului credințelor religioase și a filosofului miturilor, și totuși distinctă, cum s-a văzut — originalitatea acestei opere, în ultimă instanță, constă în *sacralizarea profanului* și *reînmitizarea* misterelor existenței. Ea vine către sfârșitul secolului al XX-lea când pozitivismul și scientismul secolului anterior, al XIX-lea, par a-și fi încheiat glorioasa lor carieră istorică, încununând-o cu „minunile tehnicilor“ pe care le vedem, de care beneficiem, spre îmbunătățirea traiului nostru. Sau, din contra — după unele păreri, tot mai autoritare — ne îndreptăm către dezastre... Mircea Eliade se înscrie deci împotriva demitizărilor și desacralizărilor ultime, lăsându-ne să înțelegem că misterele lumii sunt nesfârșite, inepuizabile, cum gândea și Lucian Blaga, într-alt chip dezvoltând argumentația sa, nu însă fundamental diferit de Mircea Eliade. Amândoi însă *înmitizează* și *sacralizează*, pe o cale conștientă, adânc reflexivă, spre a nu o numi... științifică, fundamental deosebită de fenomenul originar, care s-a produs absolut spontan, *neconsciut*. Și din acest punct de vedere nu se mai poate vorbi de originalitatea lor totală în abordarea problemei, mai toți marii artiști ai omenirii întrevăzând în capodoperele lor „vârsta de aur“, poate că nu pierdută totuși pentru totdeauna. Mai avem încă de reflectat asupra afirmației lui André Malraux, făcută oarecum întâmplător, sibilinic și în treacăt parcă: „Secolul XX va fi religios sau nu va fi deloc!“

EMIL CIORAN[1]

Din contră, spre deosebire de Mircea Eliade, Emil Cioran este un demitizant și un demistificator atroce — ultimul mare demistificator (desacralizator) al secolului — având a se răfui cu tot și cu toate, începând cu sine și cu Miorița națională și sfârșind cu Dumnezeu. În anume chip el s-a bucurat — în Franța, finalmente, țara tuturor visurilor afirmării pe plan internațional a oricărui român — de o mare și promptă, acută la un moment dat, celebritate, mai mare decât a lui Mircea Eliade, care are o operă uriașă și foarte variată, prin comparație cu conaționalul și confratele său de generație. Este de remarcat apoi faptul că imediat înainte de decembrie '98 și îndată după, prin tipăririle insistente la Editura Humanitas, s-a simțit, influența lui asupra generațiilor tinere de la noi, unele zise (nu se știe clar pentru ce) și *de elită*. Exact ori numai aproximativ înțeles, acum Cioran este „mai la modă“decât Eliade, cel din urmă putând fi suspectat de oarecare patriotism... desuet (ca și Constantin Noica), ba chiar, în certe locuri din vasta-i operă, atrăgând atenția amatorilor de... protocronism, prea mult blamați, aceștia, pe timpul epocii ceașiste, nu întotdeauna cu dreptate însă. (Într-atât de nesolidari suntem, despărțiți în grupuri de interese, acum și politice). Scrisul lui Cioran, atrage, place, se ține minte, șochează prin atitudinea tranșantă a nihilistului, a emițătorului de paradoxuri față de valorile constituite, după atâta limbuție seacă, lemnoasă. Se chiar poate sări peste cal, citindu-l rău, înțelegând defectuos mai cu seamă „lepădarea“ de țara care l-a născut și de limba română, chiar și faptul că fiul de preot n-a mai călcat niciodată în Rășinarii natali, de când s-a pustiit în cel Occident, pe care în fond nu l-a îndrăgit, ci dimpotrivă, marcat fiind toată viața de ideea spengleriană din *Untergang des Abenlandes*, cartea-obsesie a generației anilor treizeci, cu deosebire printre intelectualii români. Lucrul este posibil în cazul spiritelor înguste, vag cosmopolite ca temperament, fals informate, sau pur și simplu neinformate în legătură cu istoria culturii și civilizației naționale, fenomen explicabil până la un punct, într-un moment de decădere politică, economică și morală, când în România *nu se mai vine*, ci mai degrabă *se pleacă*, țara fiind considerată „mică“ (?) și limba de circulație prea „restrânsă“ (?), cu o cultură „necunoscută“ (?) în lume, mai ales în America,

---

[1] EMIL CIORAN (n. 8 aprilie 1911, la Rășinari, j. Sibiu —m. 20 iunie 1995, Paris), era fiul preotului Emilian și al Elvirei, n. Comaniciu. Și-a petrecut copilăria în satul natal, unde face și clasele primare, cele secundare urmându-le la Sibiu, unde familia se mutase între timp. Între 1928-1932 frecventează și absolvă Facultatea de litere și filosofie din București, afirmându-se prin colaborări la *Gândirea, Cuvântul, Pagini literare, Discobolul, Vremea, Floarea de foc*, etc. În 1936-1937 funcționa ca profesor la Liceul Șaguna din Brașov. În anul următor, după o scurtă călătorie de studii la Berlin, se stabilește la Paris cu o bursă oferită de statul francez, fără însă a o finaliza prin vreo diplomă. A scris și a publicat, în limba română, următoarele cărți: *Pe culmile disperării* (1934), *Schimbarea la față a României* (1936), *Cartea amăgirilor* (1936), *Lacrimi și sfinți* (1937), *Amurgul gândurilor* (1940) și în franceză *Précis de décomposition* (1949),



Syllogismes de l'amertume (1952), *La tentation d'éxister* (1956), *Histoire et utopie* (1960), *La chute dans le temps* (1964), *Le mauvais démiurge* (1969), *De l'inconvenient d'être né* (1972), *L'avenir du Passé. Utopie et Littérature* (1973), *Ecartelement* (1981), *Exercices d'admiration* (1986), *Aveux et Anathèmes* (1987),.

BIBL.: *Eseuri. Exerciții de admirație*, C. Românească, 1988; *Pe culmile disperării*, Humanitas, 1990; *Schimbarea la față a României*, Ibid., 1990; *Cartea amăgirilor*, Ibid., 1991; *Lacrimi și sfinți*, Ibid, 1991; *Amurgul gândurilor*, Ibid,, 1991; *Îndreptar pătimaș*, Ibid., 1991; *Tratat de descompunere*, Ibid. 1992; *Silogismele amărăciunii*, Ibid., 1992; *Ispita de a exista*, Ibid., 1992; *Mărturisiri și anateme*, Ibid., 1994; *Căderea în timp*, Ibid., 1993.

Convorbiri cu Cioran, Ibid., 1993; *Scrisori către cei de acasă*, Ibid., 1995.

unde ignoranța în materie de istorie și geografie merge uneori până acolo încât nu suntem știuți decât prin fenomenul turistic „Dracula", Bucureștiul fiind confundat, cu nonșalanță, cu Sofia sau Budapesta. Apoi, în ciuda aparențelor, cărțile lui Cioran, prin *stil*, și prin caracterul lor liber-eseistic, sunt (sau numai par) incomparabil mai accesibile decât cele ale unor Eliade sau Noica, prea specioase, prea încărcate cu aparat. El însuși se arată la un moment dat (într-un loc din corespondență) temător de ideea de a fi scris uneori (ceea ce nu-i adevărat!) pe înțelesul... „ziariștilor și gospodinelor", regretând, o clipă a nu fi practicat filosofia-filosofia (v. *Corespondența*, p. 80).

Ca elev al lui Nae Ionescu, Emil Cioran poate fi recunoscut, întâi și întâi, prin efortul de a ține cu tot dinadinsul să fie absolut el însuși în tot ce a scris. Apoi și prin „dispreţul" față de cărți, mai în general (deși se vede limpede a fi fost un mare devorator de cărți: „citesc până la imbecilizare", spune într-un loc din *Corespondență)*, prin fuga de sistem, prin practica eseului fragmentarist, cu referire strictă la problemele secolului, ca și prin „trăirile" strict personale. Așa se explică mesajul cioranian, îndeajuns de ciudat, original și nu rareori contradictoriu, prin referire la cultura română (măcar aparent), la mijloc fiind un fecior de preot ardelean, urmaș al lui Samuil Micu — dar cu un punct de contact vizibil totuși și în *Țiganiada* lui Ion Budai Deleanu — un continuator al lui Eminescu (prin *Rugăciunea unui dac*, cum însuși lasă să-i pice din condei gândul secret), al lui Coșbuc și al „consăteanului" său Octavian Goga, cu toții niște militanți naționali, ceea ce Emil Cioran nu a fost, sau a fost într-un chip specific numai lui. Apropierea de celălalt mare ardelean, contemporanul său mai vârstnic, Lucian Blaga, originar din Lancrănul, iarăși aflat în preajma Sibiului, se vede totuși cu ochiul liber, din chiar declarațiile rășinăreanului, la începuturile lui publicistice, într-un articol din *Gândirea:* „Blaga este cea mai completă personalitate din România, deoarece s-a ridicat la același nivel pe toate planurile în care s-a realizat". Evident, nu puteam fi deloc siguri dacă adversarul atât de violent al „mioriticului" (omologat acum prostește de publiciștii „demolatori" de ocazie) a fost un permanent admirator al lui Blaga. Dealtminteri Blaga însuși îl socotea pe Cioran, un căutător al originalității cu orice preț (v. textul *Farsa originalității*, în vol. *Isvoade*, Minerva, 1972), de unde reacția autoexilatului de la Paris, în o scrisoare către Arșavir Acterian: „L-am citit și nu mă onorează nici pe mine nici pe el" (pe Blaga, n.n.)... „Mă bucur că mi-a dat prilejul să mă descotorosesc de respectul pe care mi-l inspiraseră cărțile lui, substanțiale și plicticoase". Necunoscând acest text din *Corespondență*, I. Negoițescu a întreprins o demonstrație edificatoare totuși între opera lui Blaga și aceea a lui Cioran, în succinta sa *Istorie a literaturii*. E adevărat, sistemul filosofic al lui Blaga are multe caracteristici eseistice și poetice-beletristice. Rămâne însă, oricum, un sistem, solid construit, cu totul original și îndeajuns delimitat de poezia, de dramaturgia și de prozele celui care l-a conceput. În timp ce eseurile lui Cioran sunt pur lirism filosofic, reflexele intense ale unor trăiri, concentrate, echilibrate și ritmate stilistic după modelele aflate în marii moraliști francezi, aduși cu abilitate firească în umbra lui Schopenhauer, N. Hartmann, Max Scheller, Lev

Șestov, N. Berdiaev, danezul Kierkegaard și toți postdotoievskienii de la finele secolului trecut, dominați de personalitatea lui Fr. Nietzsche.

Acum, când cunoaștem câte ceva din ceea ce îndeobște se cheamă „biografia interioară“ a scriitorului, grație publicării unei părți din *Corespondență*, se vede clar cum Cioran trebuie să fi fost un ins foarte apăsat de... Singurătate, în sens metafizic, firește. Iată un aforism cules din *Amurgul gândurilor:* „Singurătatea nu te învață să fii singur, ci *singurul*“. De unde se poate trage încheierea că tocmai singurătatea l-a determinat să dorească cu toate puterile lui a fi *Unic*, cât mai singular, să-și sperie pur și simplu cititorii, asemeni timidului și retrasului din societate care răbufnește în acte de curaj cu totul ieșite din comun, stupefiante. O face, nu în poezie, nu în roman (Ce e romanul? se întreabă Emil Cioran și-și răspunde: „Un hoit literar“, neadmițând decât pe Dostoievski, respingând, culmea!, pe însuși Flaubert, cu *Madame Bovary*, *Educația sentimentală* și celelalte); și nici într-un sistem filosofic, pentru că el nu are încredere în... Cărți, decât dacă povestesc „istoria țărilor“, de exemplu, dacă se prezintă sub forma câte unei broșuri cu monografierea vreunui sat, sau sunt scrise asemeni „romanului cronologic“ despre Eminescu de Petru Vintilă (1974). Citește pe Marc Aureliu, citește *Apocalipsa* („Am prieteni care și-au făcut vacanța la Patmos... și care nici nu bănuiesc că eu trăiesc acolo, în spirit, nu o lună pe an, ci douăsprezece“ scrie lui Arșavir Acterian în 1975), citește Evangheliile, poeziile lui Valéry și ale lui Emil Botta, pe marii mistici creștini, Meister Eckhhhart, Sfântul Ioan al Crucii, admiră superlativ geniul oral al lui Petre Țuțea, „cel mai mare geniu“ al României pe care l-a întâlnit, odată cu modul de a vorbi și a se comporta al Omului Mumii, un boem, om simplu, pe care îl cunoscuse în tinerețe; nu poate uita toată viața lui un epitaf scris pe o cruce de lemn, „năpădită de ierburi“, dintr-un cimitir de lângă Gura Râului ori de la Rășinari — „*Viața-i speranță, moartea-i uitare*“ etc.; dar cartea lui C. Noica, prietenul de odinioară, *Sentimentul românesc al ființei* i se pare că putea să se intituleze tot atât de bine și... *Sentimentul paraguyan al ființei*. La un moment dat, Cioran face această constatare fioroasă:

> „Poți înghiți biblioteci întregi, nu vei găsi mai mult de trei-patru autori care merită a fi citiți și reciți. Proeminențele acestui gen sunt niște analfabeți geniali, care trebuie admirați și la nevoie învățați, dar care, în fond, nu spun nimic. Aș vrea să pot interveni în istoria spiritului omenesc cu brutalitatea unui măcelar, împodobit de cel mai rafinat diogenism. Căci până când vom mai lăsa în picioare pe atâția creatori care *n-au știut nimic*, copii obraznici și inspirați, lipsiți de maturitatea fericirii și nefericirii? Un geniu care n-a ajuns la rădăcinile vieții, oricâte posibilități de expresie ar avea, nu trebuie gustat decât în clipe de indiferență. Este mai mult decât înfiorător să te gândești ce puțini oameni au *știut* ceva cu adevărat, ce puține existențe *complete* au apărut până acum. Și ce-i o experiență completă și ce-nseamnă a ști? — A păstra o sete de viață *în amurguri...*“

Așadar, singuratecul, revoltatul și totodată insul pe punctul de a muri de plictiseală metafizică, după ce a citit toate cărțile ce trebuiau citite (și pe cele mari și pe cele mici), căci era *obligat* să le citească, prin chiar statutul conștiinței sale, și-a luat libertatea de a fi un Diogene al timpului, lăsând cărțile încolo și rămânând lângă felinarul lui, să caute... Ce? Cinismul lui congenital pare a spune că era de mai înainte încredințat că nu putea afla ceva sau pe altcineva decât pe sine însuși... De aici și forma aforistică adoptată, *lirismul filosofic*, apropiat întrucâtva de poezie, *lirismul lucid* însă, dacă ne putem exprima astfel, pus în canoanele limbii franceze calsice. Nu întâmplător Cioran *alege* limba franceză, în cele din urmă, pe marii moraliști cunoscându-i bine de tot și admirându-i încă din anii lui tineri, când încă nu se gândea, foarte probabil, că va scrie în limba lor (sau poate limba franceză, așa zicând, *l-a ales pe el*, căci este, în fond, limba tuturor intelectualilor noștri, inclusiv germanizanții de tip Eminescu, Maiorescu sau Blaga!), studiindu-l apoi adânc pe Chateaubriand. În acest sens tocmai, este cât se poate de grăitoare opinia lui despre poezie: „În poezie, necrezând în nimic, adaugi un plus de farmec inspirației, căci nihilismul e un supliment de muzică — pe când în proză trebuie să aderi la ceva, ca să nu rămâi gol în fața vidului cuvintelor. A fi gânditor nu-i un noroc, când cugetul nu mai e întors spre adevărurile «înălțătoare», produse ale orbirii“. (*Amurgul gândurilor*).

Iată, credem, argumentul suficient întru a demonstra faptul că Cioran scrie literatură beletristică și deloc (sau aproape deloc) filosofie, chiar eseistică fiind ea, la urma urmei. Așa se va fi explicând și spațiul mai întins pe care i-l acordăm în expunerea noastră, prin comparație cu C. Noica, de exemplu.

Pe culmile disperării, publicată la 23 de ani, este o carte a *provocării* nihiliste venită din partea unui apartenent la generația tinerilor de pe atunci (Mircea Eliade, Petre Comarnescu, Mihail Sebastian, Romulus Vulcănescu, Haig Acterian, Eugen Ionescu, C. Noica și alții) împotriva „bătrânilor“ — cum se întâmplă întotdeauna la ani de răscruce — dar și o carte în care Cioran dorește să se singularizeze chiar și în interiorul grupului amintit mai sus. Mărturisește (lucru ce va fi valabil pentru tot restul operei) că nu crede în nimic: „Dau în scris, pentru toată lumea care va veni după mine, că n-am în ce să cred pe acest pământ și că unica scăpare e uitarea absolută“. După Dostoievski și după Nietzsche, el declară încă mai decis: „Nu știm ce e bine și ce e rău, ce e permis și ce nu e permis“. De filosofie s-a rupt definitiv, pentru că i-a fost imposibil să descopere la Kant vreun accent de tristețe, vreo slăbiciune omenească. Activității filosofice îi preferă muzica și poezia, nici acestea însă satisfăcătoare. Numai autocunoscându-te (lucru foarte greu de realizat) poți ajunge la un lirism total, absolut. Iată un citat foarte caracteristic din *Pe culmile disperării:*

> „A gândi în fiecare clipă, și a-ți pune probleme capitale la tot pasul, a avea permanent în conștiință îndoiala asupra propriului destin, a simți oboseala de a trăi, a fi obosit de gânduri și de existența ta până dincolo de orice rezistență, a lăsa o dâră de sânge după tine ca simboluri ale dramei și ale morții tale, înseamnă a fi fericit în așa măsură, încât ți-e scârbă de tot fenomenul acesta al gândirii și te întrebi dacă reflexivitatea nu este o pacoste pe capul omului“.

Nu este lipsit de interes — fiind vorba de istoria literară — că un contemporan al lui Cioran, foarte obiectiv, un „pozitivist“și un „raționalist“, Șerban Cioculescu, întâmpina *Pe culmile disperării* și *Schimbarea la față a României* cu aceste cuvinte drastice: „retor și cabotin al disperării“, autor al „unor cărți extreme“, de o infernală și provocatoare autenticitate“, de care autenticitate „mai putem și să ne îndoim“.

În chipul schopenhauerian-kantian cunoscut încă de la Eminescu (vezi de exemplu finalul poemului *Memento mori:* „Și de-aceea beau păharul poeziei înfocate [...] / Din agheazima din lacul, ce te-nchină nemuririi, / E o picătură-n vinul poeziei ș-a gândirei. / *Dar o picătură numai* [subl. în text]. Decât altele, ce mor. / Ele țin mai mult. *Umane* [subl...], vor pieri și ele toate / În zădar le scrii în piatră și le crezi eternizate, / Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător“), și Cioran consideră poezia numai ca un paleativ al tristeții metafizice. Ea poate deveni, pentru o clipă, „absolutul ceasurilor noastre negative izvorâte din sentimentul de sufocare în universul verbal“. Paradoxul cel mare este că ne îndoim de toate (în afară de moarte, „singurul lucru sigur pe această lume“) și totuși ne încăpățânăm să trăim. În ceea ce îl privește, și Cioran va gândi, zi și noapte, întreaga-i viață, la sinucidere ca la o supremă izbăvire. Nu va face gestul totuși. De ce? Pur și simplu din... curiozitatea de a ști și de a vedea ce s-a mai întâmplat pe lume în secunda imediat următoare apăsării pe trăgaciul armei care te trimite în neant.

„Filosofia practică“ a lui Cioran — împrumutăm termenul din comentariile lui G. Călinescu în jurul lui Eminescu — se manifestă mai cu seamă în *Schimbarea la față a României,* carte scrisă la 25 de ani, insolită în contextul epocii, însă cu o vizibilă tentă politică de dreapta. Acum se vede încă mai limpede că omul și cetățeanul Cioran și-a întocmit un complex de superioritate personal (care, de fapt, e o caracteristică a mai tuturor românilor, a intelectualilor îndeosebi) cu care ar voi să depășească, să anuleze, istoricul complex de inferioritate al poporului său. Prea multele umilințe, pasivitatea, fatalismul milenar, istoria îndeajuns de precară (Ștefan cel Mare este „opera“lui Nicolae Iorga!) ar trebui curmate odată pentru totdeauna, înlocuite cu afirmarea „imperialistă“ fie și brutală. Salvarea din micimea sa ar fi ca „primul pas al României în istorie să fie explozia ei subterană. Această explozie ar trebui să răzbune de o mie de ori somnolența națională [...] Fără mari rostogoliri viitoare, trecutul mi se pare sinistru, prezentul dezgustător iar viitorul oribil“. Asistând la „revoluția“ românească (televizată) din decembrie ’89, la „explozia mămăligii“, cum s-a mai numit evenimentul, se zice că Cioran ar fi avut, pentru un moment, o tresărire, înrăitul în scepticism părând a fi cuprins de un mic entuziasm, căzând iute apoi în starea lui de mai înainte, când aude că totul putea să fie un aranjament al marilor puteri, o farsă balcanică, un„scenariu“ și atât. „Scepticul de serviciu“ al Occidentului, cum cu o amabilitate cam acră l-a numit cel mai bun prieten al generației sale pe Emil Cioran, Petre Țuțea, (către sfârșitul vieții, când și el, intrase în atenția tinerilor), respingea, asemeni lui Gherea, ideologia eminesciană *a specificului,* deci și pe aceea a lui Nae Ionescu. Marele poet din secolul trecut îl dezamăgeşte pentru că „exaltă“ trecutul românesc, cu „obscuritatea lui sinistră“. (Idee ce poate sta la baza așa numitei „despărțiri de Eminescu“, la unii „elitiști“ de acum, poetul putând fi o piedică a intrării noastre în Europa?!). Refuză, iarăși împotriva lui Nae Ionescu, orice merit ortodoxismului și bizantinismului, „vălul negru care ne-a ascuns lumina, un doliu sinistru al istoriei naționale“, România devenind astfel o țară „îmbâcsită de superstiție și scepticism“. El, Cioran, se află, pare-se, de partea lovinesciană a baricadei când declară: „Formele occidentale și fondul occidental au fost salvarea noastră“, cât de firavă. Și culmea: „un blestem național și politic“ ar fi *Miorița*, căreia (cum reiese dintr-o scrisoare către un alt confrate de generație, Mircea Vulcănescu) ar fi voit să-i demonstreze „gălbeaza“ multiseculară. (v. *Corespondența*, op. cit.). În fine, „cea mai proastă notă a intelectualilor noștri“ (printre ei, în primul loc, subînțelegem pe Lucian Blaga) este... „entuziasmul pentru sat“. Rămâne deschisă, după Cioran, o întrebare: Nu cumva poporul român s-a născut „din oboseala romanilor și din lacrimile dacilor“? Are însă perfectă dreptate când afirmă că la români „se poartă autodisprețul“, idee pe care nici un om de bună credință nu i-o va putea nega, cu toate că el însuși s-ar putea încadra în o asemenea formulă. (Cazul repetă pe cel al lui Eminescu, din *Epigonii:* „Toate-s praf, lumea-i cum este și ca dânsa suntem noi!“). Și mai ales are mare dreptate când face această dureroasă afirmație: „ne place să ne lăudăm că nu muncim“, având marele curaj și marea sinceritate (cum vedem din *Corespondență)* de a mărturisi cum lui însuși nu i-a plăcut să muncească, trăind din expediente. În sfârșit, tânărul de numai 25 de ani crede că străbunii n-au vărsat destul sânge pentru libertatea cea adevărată. La urmă de tot, strigă disperat: „Eu vreau un alt neam!“. Ceea ce, cum vom vedea, nu i s-a întâmplat, chiar de ar fi pus sforțări cât de mari în această direcție. Oricum, românul Cioran a suferit adânc pentru destinul nefast al României din ultimele patru decenii, când spune: „Dar pasiunea pentru România nu poate accepta osânda ei pe vecie la destinul mediocru de care s-a împărtășit până acum“. Istoria României el a iubit-o „cu o ură grea“ și a fost, cum vom vedea, profund impresionat de opera lui Mircea Vulcănescu, prietenul și colegul său, autorul *Dimensiunii românești a existenței,* care îi era dedicată, izvorâtă fiind această carte dintr-unul și același trunchi de gândire și apărută într-un moment de răspântie, când românii intrau în neagra eră a dependenței de bolșevism, în 1944.

Întorcându-și atenția către sine însuși, ca să spunem așa (și totodată către toată lumea), cu *Lacrimi și sfinți*, cu *Cartea amăgirilor*, și mai ales cu *Amurgul gândurilor*, ultima din cele scrise în românește, apărută în 1940, la Emil Cioran se produce, credem, eliberarea de orice urmă de sistem filosofic. Pe acest Diogene modern și român — gata pregătit cu bagajul său spre a deveni peste un deceniu unul dintre scriitorii marcanți ai Franței, umbrindu-l pe însuși Sartre, nu-l mai frământă atât de acut problemele unor Lev Șestov, Edmund Husserl sau

Kierkegaard, cu al său dramatic, tragic, dezesperant *Entwerden-Oder* (ori... ori) ca în, să zicem silogismul: „Ori adevărurile eterne, pe care rațiunea le descoperă în datele imediate ale conștiinței nu sunt decât adevăruri tranzitorii, și deci erorile existenței, suferințele lui Iov, cele pe care le plânge Ieremia și cele la care asistăm în Apocalips, vor dispărea, la voința Creatorului universului și a oamenilor, ca în coșmarul unui trezit din somn, ori trăim într-o lume dementă". Nu-l mai interesează nici măcar strigătul unor confrați, de *revenire la Kant*, de vreme ce, s-a observat, *Critica Rațiunii Practice* îndulcește, prudent, concluziile dure ale *Criticii Rațiunii Pure*, postulatele existenței unei Divinități și Imortalitatea trebuind să liniștească pe omul răscolit de o posibilă moarte a lui Dumnezeu, dedusă din prima carte a filosofului de la Königsberg și agravată de Fr. Nietzsche. Acum Cioran scrie aforisme, un soi de *poeme*, cum am mai spus, discontinui, fragmente, gândirea lui funcționând ca aceea a unui sociolog sui-generis, aplicată strict asupra secolului, asupra lui însuși, asupra Vieții și Morții, a Neantului, a Muzicii, a existenței diurne, deloc abstrasă întâmplărilor politice (în mare vorbind), totul fiind prezentat cu un fel de umor încruntat, cel mai adesea, cu deriziune neagră, uneori cu pasiune confesivă, totdeauna cu acel pesimism viril ce-i este atât de propriu și care îl situează cu mare îndrăzneală în fața lui Dumnezeu chiar. Metafora revelatoare (deloc căutată, nici măcar cât la Blaga!) se află întotdeauna la locul ei: „Doamne, voi culege lacrimile de la poarta iadului și-mi voi face cuib în ele și-ți voi aduna umbrele în amurgurile mele. Sau tu nu ești decât o eroare a inimii, precum lumea minții?" Plânsul adevărat vine numai de la Dumnezeu: „Toate lacrimile ce curg din Dumnezeu sunt ale noastre". Ar fi voit și ar fi putut să fi *mistic* (id est: fericit), fiind fascinat de sfinți. Dar firea i se opunea: „Un om este cu atât mai aproape de mistică, cu cât îi dispare mai mult timpul din memorie". El, gânditorul, nu poate „sări" din Timp, pentru că are conștiința eșecului, „versiunea modernă a neantului". Ca atare, Cioran optează pentru ce e *contemporan*, pentru... alexandrinism, pentru *filosofia amurgului*, pentru *paradisul amărăciunii*.

Pe culmile disperării se încheie cu tema iubirii, ca *izbăvire*, temă cu care începe *Cartea amăgirilor*. Acum se face elogiul *urii* care „cheamă la faptă, la acțiune, la gest". Salvarea poate fi aflată și în muzică, muzica fiind gura „prin care ne vorbește Timpul". Și erosul poate fi un paleativ, o iluzorie cale spre Absolut: „Cântăm femeia pentru mai puțină singurătate, iar muzica pentru a ne adânci în singurătate". Erosul realizează „curgeri spontane de viață", ne scapă „de tentațiile și chinurile marelui dezgust", ne salvează de singurătate, „de ultimele noastre singurătăți și de timpul în care murim și se moare", ne sprijină ca să existăm prin iluzii, prin deznădejdi, prin greșeli, timp în care adevărul și cunoașterea ne îndepărtează de noi înșine. Dar există, în eros, și reversul lui amar, în momentele în care simțim că „nu suntem decât secrețiile unei ființe de otravă". Deci, ca în *Divanul* lui Cantemir, am zice, lumea nu este decât „o amăgire“ și omului (celui de azi) nu-i rămâne decât să redevină religios, salvându-se pe această cale, ori distrugându-se pe sine, să aibă mângâierea de a fi salvat lumea. Fericiți sunt sfinții, pentru că nu-și pun probleme la tot pasul, filosoful regretând amarnic că nu poate fi discipolul Theresei de Avilla, celebră prin viziunile ei mistice (nu mai puțin, ne grăbim să adăugăm, prin puritatea stilistică a scrierilor ei, *El camino de perfecion*, fiind una din capodoperele castiliene de la începutul celei de a doua jumătăți a veacului al XVI-lea. Ce este filosofia, oare, decât „trăire cu experiență proprie“(ecou din Nae Ionescu), „filosofie de stradă“? Tot în *Lacrimi și sfinți* aflăm paradoxul că teologia „este modul de a crede al ateilor“, „negația lui Dumnezeu“ și căutarea de argumente în favoarea existenței lui, lucru absurd în fond. Pentru că: „Sub toate inimile creștinismului s-a instalat ca un spin [...]. Sinistrul înfrânge sublimul în această religie de amurguri incendiare“. (Lui Mircea Eliade i-ar fi trebuit o carte întreagă să demonstreze ideea din acest aforism cioranian). Dumnezeu este „stingher, cernit și amărât“; filosoful ar dori să facă ceva pentru el, ceva în genul „mângâierii vidului metafizic și spulberării ceții de pe această Siberie cerească“ (și lui Blaga i-ar fi fost necesare 20 de pagini măcar, spre a dezvolta analitic această metaforă concentrată). Mai culegem, în fine, o altă maximă frapantă din *Lacrimi și sfinți:* „Cine a trăit până la capăt orgoliul singurătății nu mai poate avea decât un rival: pe Dumnezeu“.

Construind atât de atractivul său sistem, chiar sub raport poetic, Schopenhauer pare un senin și un olimpian pe lângă cinicul atroce, prin stilul său atât de direct, Cioran. Încă din primele pagini ale *Amurgului gândurilor* descoperim paradoxuri ca acesta: „Poți spune ușor că universul n-are nici un rost. Nimeni nu se va supăra. — Dar afirmă același lucru despre un individ oarecare, el va protesta și va lua chiar măsuri de a te sancționa“. Mutând raționamentul pe terenul, de exemplu, al criticii literare — anume spre a arăta în ce constă „filosofia de stradă“ a eseistului — vom aminti că încă de la I. Heliade Rădulescu s-a făcut observația că despre un poet poți să spui cele mai rele vorbe, că e bețiv, muieratic, hoț, mincinos, că și-a bătut părinții etc., dar să nu cumva să spui că n-are talent, „să-l înjuri de liră“, că se face foc, e în stare să te ia la bătaie. Într-atât de infatuată și indiferentă față de cugetarea înaltă este lumea ce proastă! Sau: „Tot sacrul vieții se reduce la atât: ea nu are nici un rost; fiecare din noi găsește însă unul“. În virtutea acestui adevăr de necontestat, anticul Diogene e absolvit de acuzația care i s-ar fi adus ca falsificator de bani: „Orice om care nu crede în adevărul absolut are drept să falsifice totul“. Ceea ce, să recunoaștem, e un „principiu“ care chiar funcționează cumva în viața curentă. Și numai teama de constrângeri, dictate tot de viață, „nefilosofice“, ne determină să nu-l punem în practică sistematic.

Alte aforisme:

„Toate gândurile par gemetele unei râme călcate de îngeri“.

„Poezia nu e decât instrumentul unui funebru narcisism“.

„Unde apare paradoxul moare sistemul și triumfă viața“.

„Dac-aș fi Moise, aș scoate cu toiagul regrete din stânci. Oricum — este și acesta un mod de a stinge setea muritorilor“.

„Melancolia — nimb vaporos al Temporalității“.

„Nopțile albe — singurele *negre* — te fac un adevărat scafandru al Timpului“.

„Nu există plăcere mai mare ca aceea să crezi c-ai fost filosof — și nu mai ești“.

„Este atâta crimă și poezie în Shakespeare, că dramele lui par concepute de un trandafir în demență“.

„Oricâtă amărăciune ar fi în noi, ea nu-i atât de mare încât să ne poată dispensa de amărăciunea altora. Iată de ce lectura moraliștilor francezi este balsamică în orele târzii“.

„Un om care practică o viață întreagă luciditatea ajunge un *clasic* al deznădejdii“.

„Muzica este timp sonor“.

„Fă, Doamne, ce poți până nu-ți trântesc oasele mele în cap!“

„Prostia este o suferință *nedureroasă* a inteligenței“.

„De-aș fi Dumnezeu, m-aș face orice afară de om. — Ce mare ar fi Isus, dac-ar fi fost mizantrop!“

„Deznădejdea-i o vitalitate a Neantului“.

„De-am mirosi un trandafir până la sunet, ce marș funebru ne-ar deschide mai delicat o lespede de azur?“

„Lenea e un scepticism al cărnii“.

„N-are rost decât să fii poet, matematician sau general“.

„Poezia într-un parc e *stat în stat*“.

„Sufletul unei catedrale geme în surmenajul vertical al pietrei“.

„Luciditatea: a avea senzația persoanei a treia“.

„Fără patimile tulburi ale muzicii, ce-am face oare cu simțirea caligrafică a filosofilor?“

„Nebunia este introducerea *speranței* în logică“.

„Tot ce nu-i fericire e un minus de iubire“.

„Nonfilosofie: ideile se sufocă de sentiment“.

„Se spune: cutare *cunoaște* pe Spinoza, pe Kant etc... N-am auzit spunându-se de nimeni: acela cunoaște pe Dumnezeu. Și doar numai atâta ar interesa“.

„Nihilismul: formă de limită a bunăvoinței“.

„Plictiseala: tautologie cosmică“.

Am pus aceste citate-maxime din *Amurgul gândurilor* în pagină, fără comentarii marginale, de așa manieră încât ele să vorbească de la sine. Așa cum am fi citat mai pe larg dintr-un mare poet, răspândindu-i opera și pe această cale, după un prealabil exercițiu hermeneutic restrâns la minimul necesar, spre a nu impieta prin proza noastră splendorile expresiei originale. Am făcut-o și pentru a se vedea pe spații mai largi, cât de cât, *stilul*, morfosintaxa cioraniană, de pe acum potrivită, „calchiată“, după aceea, a moraliștilor francezi și mai în general, a limbii franceze celei clasice. Căci, cu riscul de a ne repeta, este un lucru extrem de interesant pentru istoria literaturii române moderne și *a limbii române literare moderne*, pe care noi — am mai spus-o și în alte ocazii — nu le despărțim, ideatic vorbind, nici o clipă. Intelectualii români, cu deosebire cei din epoca patruzecioptistă, învață a scrie (și a gândi) prin intermediul limbii franceze. Mai mult încă: învață limba franceză (franceza clasică), *prin intermediul* limbii române, acasă la ei. Într-atât de tare și-a pus pecetea cultura franceză pe cea română, în ultimele două secole. (Nu e vorba, firește, de beletristica propriuzisă, ci, cum am spus, de limba literară intelectuală curentă, în speță cea filosofică, politică, juridică etc.). Din acest punct de vedere, Cioran este unul dintre fenomenele cele mai interesante. Ardelean de origine, chiar, un reprezentant al „amurgurilor“ imperiului habsburgic, în anume chip, el *se formează*, după Unirea cea mare, la București și, *alegând* (sau, cum spuneam mai sus, fiind poate *ales* de ea) ajunge la încheierea că limba franceză i se potrivește cel mai bine spre a se putea exprima cât mai exact. (S-ar putea să nu fi fost pe deplin conștient de aceasta, pentru că din *Corespondență* aflăm a fi regretat neurmarea învățării perfecte a limbii germane în anii tineri, ca și vagul regret de a nu se fi stabilit la Londra și de a fi scris în engleză. Firește, cunoștea bine germana și engleza, dar le învățase probabil *după* ce se afirmase complet ca scriitor și ca atare este îndoielnic că ar fi scris tot atât de bine în vreuna dintre ele, ca în franceză). Cazul nu este deloc unic. Eminescu, dar și Maiorescu, de-ar fi să-i scrutăm mai îndeaproape din punct de vedere stilistic, niște „germanizanți“ prin cultură, la origine, evită în scrierile lor cu mare grijă germanismele, înscriindu-se în prelungirea patruzecioptistă. Criticul de la Junimea și teoretizat dealtminteri în acest sens, cum bine se știe, corijând pe jurnaliștii ardeleni. Însuși Blaga, mai târziu, format fiind și el chiar în interiorul limbii germane, realizează fluența discursului său filosofic prin apelul la terminologia franceză, scriitorul familiar fiindu-i, la acest capitol, Henri Bergson. Încercăm astfel o explicație a „miracolului“ Cioran, scriitor de limbă franceză, întâmpinat foarte elogios de critica franceză:

> „... l'un des meilleurs prosateurs francais de sa génération. Il écrit avec un netteté, une précision, une agilité de l'intellect qui évoque souvent Valéry [...] analyse, ici, est celle de l'humeur, de la passion déreaisonable, discotinue, sporadique, aphoristique, le syllogisme, fût-il celui de l'amertume, a quelque peine à organiser; tout ce q'écrit Cioran est confession doulourese; la passion, ici, n'est plus l'optimisme viril des autres témoins que nous avons rencontrés; il excelle à saisir les symptômes de décomposition et de décadence, le mal et l'absurde dans le temps et dans les collectivités, parce qu'il se sent lui même mortelement atteint; et le masochisme s'unissant au sadisme, il lui plait de se nuire en dénoncant son propre mal, et de nuire à cela qu'il dénonce“.
>
> (Gaetan Picon, *Panorama de la litterature francaise*, Gallimard, 1960, p. 280-281, *cap. V. Problémes contemporaines: Les essaystes.)*.

Cum ni se pare firesc, nu ne vom ocupa amănunțit de opera în limba franceză a lui Emil Cioran. Ea aparține de drept literaturii franceze, cum și scrierile mai vechiului Panait Istrati, cu tot specificul lor românesc și balcanic, aparțin de drept literaturii franceze. Problema nu ne este însă deloc indiferentă, oricare conațional al nostru realizat deplin peste hotare fiind cât se poate de interesant și pentru cultura din țara lui de origine. După o tăcere de aproape zece ani, în Parisul în care părea a se fi pierdut, ca atâția alții dintre ai noștri, felurițíi veleitari mărunți sau pur și simplu lipsiții de noroc, Cioran se hotărăște să scrie în franceză, abandonând pentru totdeauna limba sa maternă, debutând în 1949 cu *Précis de décomposition*. Titlul se bizuie pe un mic, ales cu fină intenție, truc calamburgistic cu dublu sens, unul trimițând spre conținutul de idei, în dreaptă continuitate a ceea ce scrisese și până acum în românește, celălalt în direcția stilului, a perfecțiunii și supleței expresiei, exersate cu multă asiduitate pe tot timpul tăcerii pariziene. Într-un chip cam neașteptat, scriitorul se bucură de un mare succes la cititori, tipărit fiind la una dintre cele mai mari case de editură, Gallimard, celebrat, firește, după un număr de ani, pe măsura apariției și a următoarelor cărți, în țara lui de origină, unde marile recunoașteri se fac de regulă prin intermediul străinătății, ca și în cazurile unor Eliade, Eugen Ionescu, mai înainte Brâncuși, George Enescu și alții mai mărunți, care vor fi uitați cu timpul, când această formă cam ciudată de snobism își va fi trăit traiul. Secretul succesului stă mai întâi în ineditul *stilului* cioranian (luăm cuvântul în accepția lui cea mai largă), un stil șoc, bizuit pe negativism (orice *Nu!* — și Eugen Ionescu experimentase procedeul de multă vreme — pronunțat limpede, răspicat, este totdeauna mai *expresiv* decât orice *Da!),* și pe o limbă franceză limpede ca cristalul, frumoasă tocmai de aceasta, exactă, „clasică“, după care lumea inteligentă din țara lui Voltaire mai tânjește. Și apoi, s-a mai întâmplat de vreo câteva ori ca *modul* foarte propriu cum un străin își însușește o limbă *nematernă* (cazul lui Conrad în Anglia, al lui Beckett și Ionesco în Franța, al actriței Elvira Popescu, tot acolo, al vechilor Antim Ivireanul și Anton Pann în românește) să vrăjească pe autohtonii get-beget. Astfel încât — și lucrul ne interesează aici, devreme ce obiectul nostru nu este propriu-zis filosofia, ci... beletristica, expresivitatea limbii, cristalurile mirifice ale idiomului — explică extazierea francezului rafinat în fața unei pagini de Cioran, foarte asemănătoare fiind această postură cu aceea a unor Tudor Vianu sau G. Călinescu în fața unei pagini ieșită din condeiul „bulgarului“ Anton Pann. Însuși Cioran ne dezvăluie modul cum a descoperit secretul său, când în *Silogismele amărăciunii* spune foarte limpede că succesul la public i se pare totdeauna asigurat de „cruzimea ideei“ (deci nu ideea în sine!) și mai ales de grija pentru... semn, de multe ori chiar în dauna *semnificantului:* „Urmărirea semnului în detrimentul semnificativului: limbajul considerat ca scop în sine, concurent al «realității», mania exprimării, chiar la filosofi, nevoia de înnoire în planul aparențelor, caracteristici ale unei civilizații în care sintaxa primează absolutului, iar gramaticianul asupra înțeleptului“. Ar fi deci — dacă avem în vedere atitudinea scepticului față de cititorii săi, ca și față de filosofie mai în general — ceva în genul observației de toate zilele a faptului că frapează mult individul cu aparențele lui, îmbrăcat într-un costum cât se poate de „dandy“, cu mercedes alb decapotabil la scară, prevăzut cu șofer în uniformă, cu vilă somptuoasă și piscină ultraluxoasă la Beverly Hill etc. Asta ar fi poate (o spunem și pentru că ne dăm seama că o comparație precum cea de mai sus este îndeajuns de nepotrivită) și „tristețea“ lui Cioran de a nu-i fi găsit nici un defect sistemului filosofic al lui Kant? Am putea ilustra cele afirmate mai sus printr-un exemplu ales, ca și la întâmplare, din aceleași *Silogisme ale amărăciunii;* „Un ins care se omoară pentru o târfă cunoaște o experiență mai completă și mai profundă decât aceea a eroului care zguduie lumea din temelii“. Ceea ce poate fi perfect adevărat, în plan filosofic absolut. Dar cât de cinic, cât de frapant spus! Se poate: Închipuiască-și cineva pe Napoleon sinucigându-se pentru o târfă! Lucrul e posibil (și măcar pe jumătate a și fost imaginat de Shakespeare), dacă Napoleon s-ar lăsa dintr-odată cuprins ca un nebun iluminat de zădărnicia lumii acesteia, și-ar lăsa baltă toate treburile obștești și ar deveni cel mai feroce egoist-pesimist, până la autonihilare. Dar uneori însuși Cioran, în linia ideei de aici, autoflagelându-se cu luciditate, găsește că emite paradoxuri de „ieftin balcanism“, cum ar fi următorul: „La ce bun să-l frecventăm pe Platon, când un saxofon ne poate face la fel de bine să întrezărim o altă lume?“ (v. *Convorbiri).* Sau ca acesta: „Chopin a înălțat pianul la rangul de ftizie“ (în *Soliloquii* (Să se observe bine inversarea cinică a termenilor: nu *ftizia* la rangul de *pian*, ci invers!).

De fapt, tot căutând *perfecțiunea stilului*, pe deplin încredințat că stilul este totul, Cioran ajunge la această concluzie aproximativ exactă: „stilul se afirmă împotriva stilului“. Astfel încât *o operă perfectă*, nu e rezultatul unui efort anume. Trebuie să știi „să aștepți“, să trăiești pasiv, „în lăuntrul“ acestei opere, „până când ea ajunge să se substituie universului“. Atunci ea se va scrie de la sine, „ca fruct al pasivității“ (*Tentația de a exista).* Iată un adevăr vechi de când lumea, uitat însă de cei mai mulți care scriu și nu știu pentru ce scriu, în absolut vorbind. Cioran *știa* pentru ce scrie. Scrie pentru a se elibera de propriile-i convulsii, scrie demonic, fără sistem, despre veșnicie și despre neant, despre moarte, despre plictisul ucigător, despre greața de a exista, alta decât cea sartriană, pentru că vine de la un profet. Nihilismul din ultimele cărți scrise în românește se extinde și asupra celor scrise în franceză, într-un chip mai definitiv. A spus tot ce a avut de spus și a știut să se oprească la momentul potrivit, ca pentru a se despărți și de sine însuși, către sfârșitul vieții.

Un lucru asupra căruia n-au insistat nici unii dintre comentatorii lui Cioran, cu deosebire în unele pagini din *Amurgul gândurilor*, este *poezia psalmică*, de cea mai pură esență, superioară poate chiar lui Arghezi, atât prin fervoarea tinereții pe care o degajă cât și prin păstrarea formelor prozei ritmate a orginalului biblic. Iată un pasaj dintre cele mai edificatoare în acest sens:

> „Doamne! numai tu mi-ai mai rămas! Tu — rămășiță a lumii și eu a mea. Spumă a părăsirilor mele, în tine aș vrea să-mi curm duhul și să pun capăt svârcolirilor zadarnice. Tu ești mormântul pe care l-au visat ceasurile neprielnice ființei și leagănul suprem al vastelor obsesii.
>
> Resfiră miresme de adormiri peste necugetatele mele răzvrătiri, soarbe-mă în tine, ucide-mi zvâcnirea spre zori și îmbieri, îneacă-mi înălțarea nebună a gândului și sfarmă-mi piscurile luminate de vecinătatea ta! Întinde-ți umbrele, acoperă-mă de întunecimi vrăjmașe, eu nu-ți cer harul clipelor miloase, ci vestejirea veșnică și aspră și mărinimia nopții tale.
>
> Seceră-mi recolta de nădejdii, ca deșert de tine lipsit de mine însumi să nu mai am ținuturi prin întinderile tale!“

Măcar și niște șiruri ca acestea îl izbăvesc pe neizbăvitul de disperare și de pesimism Cioran, de necredința lui în Dumnezeu, cu care, față la față, s-a războit o viață întreagă, cu un curaj al sincerității nemaiîntâlnit la altcineva, de unde uluirea noastră amestecată cu admirația, de unde provocările grave asupra cititorilor.

Acesta este primul mare paradox (de fapt un fascicol de paradoxuri) al gânditorului și scriitorului Emil Cioran.

Cel de al doilea, tot atât de grav, este „lepădarea“ de țara, de neamul și limba română. Și-l va izbăvi mai cu seamă prin o serie de mărturisiri cu caracter spontan pe care le descoperim în *Corespondența cu cei de acasă,* sector definitoriu al operei, luată în ansamblul ei. Căci, mai mult decât oricare dintre noi, Cioran consideră drept capitală corespondența, „evenimentul major al singurătății“ și transparența totală a sufletului unui scriitor, cărțile publicate putând fi luate, prin comparație, drept niște „accidente“. Deși refuză cu încăpățânare să se considere nefericit din cauza dezrădăcinării dintr-o istorie, dintr-o cultură și o limbă „minore“, vestejind în nenumărate rânduri pasivitatea, fatalismul și „mioritismul“, se contrazice spectaculos, când constată: „Mi-e dor de Sibiu, de Parc, de Dumbravă, de Șanta, chiar și de casa în ruină. E stupid, dar nu poți lupta cu memoria, mai bine zis cu iluziile trecutului“; „N-aș vrea să mor înainte de a revedea. Pe supt Arini și să mă plimb pe acolo ca altădată“; „E incredibil cât de vie a rămas în mine imaginea Sibiului“; „Singurul loc care mi-ar plăcea este Șanta. Copilăria este o realitate uriașă!“ (scrisori din 1972, 1975, 1976 către Aurel Cioran). Pe de o parte regreta că nu a scris, în *Schimbarea la față,* cu accente negative încă mai apăsate, denunțând, între altele, mania intelectualilor români de a se lăsa obsedați de sat, pe de altă parte întâlnim, în o scrisoare către Bucur Țincu (datată *Dieppe, 27 apr, 1980)* acest pasaj, în total acord cu versul blagian emblemă: „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat“.

> „Între ideea de nemurire și viața pe care o duci într-un sat există o corelație pe care o percep cum nu se poate mai bine, întâi pentru că îmi amintesc perfect de copilăria noastră în umbra de pe Coasta Boacii, apoi pentru că trăiesc într-un oraș frenetic, unde însăși ideea de eternitate s-a golit de orice conținut și sens...“

Ceea ce vine în perfect acord cu un alt pasaj — între multe altele dealtfel — pe care îl culegem din *Convorbirile* cu Gabriel Liiceanu:

> „Nu cunosc alt caz de copilărie atât de fericită ca a mea. Trăiam la poatele Carpaților, mă jucam liber la câmp și la munte, fără obligații și datorii [...] Nu voiam să plec niciodată din satul acela; n-am să uit niciodată ziua în care părinții mei m-au pus într-o căruță ca să mă duc la liceul de la oraș. A fost sfârșitul visului, prăbușirea lumii mele..."

Numaidecât ne vine în minte Ion Creangă, cu *Amintirile* lui, cu o altă cea mai fericită copilărie din câte se pot închipui, de fapt copilăria noastră a tuturor. Cu mai bine de o jumătate de veac în urmă, Creangă părăsea și el Humuleștii copilăriei fericite, urcat în căruța lui Moș Luca, trimis „surgun, dracului pomană"— spre oraș și spre intelectualitate — la fabrica de popi de la Socola din Iași. Era în ziua de Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul, ca un semn al destinului parcă, la 29 august 1855. Când pleca din sat pe la școlile înalte, Creangă avea vreo 16 ani. Cioran avea 10-11, când părăsea satul de pe celălalt versant al curburii carpatice dinspre apus, cu același sentiment (prefirat în memoria omului matur peste timp) de rupere definitivă de matcă, de sfâșietoare tristețe a pierderii ireparabile a copilăriei fericite.

Între cele două evenimente istorice ale culturii românești este o diferență de numai 66 de ani, atât cât i-a trebuit — spre a ne exprima în termenii lui Blaga — cunoașterii *luciferice* să câștige teren în defavoarea celei *paradisiace*. Fericită a fost copilăria humuleșteanului, așa cum o receptăm noi prin aura excepționalelor *Amintiri*, nu fără totuși sesizarea unui abia perceptibil fir de tristețe strecurat pe dedesubtul textului. Însă Cioran, la distanța în timp la care se află, rămâne revoltător de lucid, fără cea mai mică urmă de jovialitate. Copilăria de la Rășinari a fost — declară el în aceleași *Convorbiri* — chiar cauza tristeții lui întregi:

> „Dacă aș fi avut o copilărie tristă, aș fi fost mult mai optimist în gândurile mele. Dar am simțit mereu și inconștient acest contrast, contradicția dintre copilăria mea și tot ce s-a petrecut după aceea. Acest lucru, într-un fel, m-a distrus interior".

Iată o declarație patetică prin care deștăratul ale cărui oase se odihnesc acum într-un cimitir al Parisului s-a izbăvit de tot și de toate. Nici el și nici Creangă n-au declarat vreodată patetic a-și fi iubit Patria. Au iubit-o pentru că exista în ei înșiși, ca o fatalitate, fără să simtă nevoia de a o mărturisi *expresis verbis*. Creangă pentru că *simțea* că nu i se potrivește să o facă, nu era în firea, *în stilul său*, „nu-l prindea" — vorba lui Caragiale — (nici un țăran adevărat n-a strigat în gura mare că-și iubește patria) — rășinăreanul secolului nostru, trecut chiar prin cultura mare fiind, pentru că *nu voia*, consecvent cum se dorea a fi nihilismului teribilist și ... cosmopolitismului său, de suprafață, nici vorbă.

În această ordine de idei, punând acum problema în planul devenirii istorice a sufletului românesc, se poate întrezări în scrisul lui Cioran o moștenire a eminescianismului (un poet mare, un exilat și el, Horia Stamatu, i-a făcut observația și Cioran l-a aprobat, că *Pe culmile disperării* își avea originea în

Rugăciunea unui Dac) și, implicit, a spiritului lui Creangă. Cu Creangă se aseamănă prin neistovita tânjire după fericita copilărie din satul de la poalele munților Carpați, cu Eminescu se aseamănă prin frecventarea lui Schopenhauer (și a tuturor celorlalți filosofi pesimiști) și scufundarea în buddism, prin obsesia Nirvanei, a Neantului, a Morții, al cărei „geniu"ne stăpânește pe toți deopotrivă; se mai asemăna, poate, și prin purtarea unor „tare" ale familiei (lucru la care se referă de câteva ori în *Corespondență)*, misterioase „suferinți" moștenite de la „părinții din părinți". (Nu e deloc întâmplător că Cioran consideră pe Eminescu în veci intraductibil în vreo altă limbă. Însuși încercase transpunerea în franceză a *Odei* și renunțase). Cu toate acestea, alături și cumva împotrivă, poetul din veacul trecut avea, pe lângă „filosofia teoretică" (foarte asemănătoare cu aceea a lui Cioran) și o „filosofie practică": evoca entuziast și melancolic totodată, trecutul străbun și se împotrivea activ, angajat cu toate puterile, răului social, întrezărind măcar speranțele unui viitor mai luminos pentru neamul său, ceea ce nu se poate spune despre autorul *Schimbării la față a României*, cu tot atâta siguranță. El cade, s-ar părea, iremediabil în păcatul, condamnat de Creangă, al „gândurilor negre": „Însă vai de omul care se ia pe gânduri! Uite cum te trage pe furiș ca apa la adânc, și din veselia cea mai mare cazi deodată în urâcioasa întristare! Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată..." Și Eminescu, și Creangă, și Caragiale, și Maiorescu *credeau* în limba română, în care scriau. Cioran însă ajunsese, în unele momente, să nu mai creadă, obsedat (Cum sunt atâția dintre intelectualii noștri, de elită chiar) de cultura „minoră"pe care o poartă, de imposibilitatea afirmării în plan mondial prin o asemenea limbă, din care, după părerea lui, nu se poate traduce Eminescu și în care (încercase și aceasta!) nu se poate traduce Mallarmé, spre exemplu: „De ce să traduc pe Mallarmé într-o limbă pe care n-o cunoaște nimeni?" Acesta-i motivul pentru care s-a hotărât să se exprime în franceză (ba, la un moment dat, cum se poate deduce din *Corespondență*, și-ar fi dorit să fi scris în engleză — lucru imposibil, cum am arătat — limbă ce i se părea a fi devenit cea mai răspândită pe mapamond). Dar, aflăm din *Convorbirile* cu Liiceanu, nici franceza, nu i-ar fi convenit, temperamental, la început, „pentru că temperamental limba franceză nu-mi convine mi-ar trebui o limbă sălbatică, o limbă de bețiv". Nici prin cap nu le-ar fi trecut lui Eminescu, lui Creangă, lui Caragiale, lui Slavici să scrie într-o altă limbă decât cea românească, pe deplin încredințați de caracterul salutar al travaliului lor și pentru ai lor! Cât de optimist sună și câtă încredere în sine și în destinul limbii și neamului respiră studiile despre limba română ale lui Maiorescu, ori laconica, modesta (sau poate fals modesta, căci autorul își cunoștea prea bine valoarea, o verificase, confruntându-se cu „boierii" învățați de la Junimea) și plina de bun simt *Prefață la poveștile mele* de Ion Creangă:

> „Iubite cetitoriu.
> Multe prostii ai fi cetit, de când ești.
> Cetește rogu-te și ceste și unde-i vedè că nu-ți vin la socoteală,
> iè pana și dă și tu altceva mai bun la ivală căci eu atâta m-am priceput și atâta am făcut".

Nu-i mai puțin adevărat însă — am fi nedrepți dacă n-am face mențiunea — că din *Corespondență* reiese la atât de ciudatul, contradictoriul Cioran, o extraordinară prețuire a frumuseții și expresivității limbii române, pe care, în viața de toate zilele chiar, își propune să o fi uitat, refuzând să o vorbească chiar cu compatrioții, chiar cu rudele, cu toți cei din țară veniți să-l vadă la Paris. Pe de o parte zice: „E stupid, mai ales că *graiul strămoșesc* (subl. în text) nu mă interesează și că, pentru mine, e chiar periculos să revin la el" (către Aurel Cioran, scrisoare din 1969); „E un chin să vorbești de dimineață până seara în limba noastră [...] mă obosește să vorbesc *graiul* nostru (cu compatrioții care-l vizitează, n.n.) și chiar am dificultăți" (Ibid., 1970). Pe de altă parte, tot în scrisori, se exprimă așa: „Ce limbă extraordinară avem, mai ales când vrei să vorbești despre zădărniciile vieții!" (Ibid., 1971); „Ce limbă avem! Nu cunosc alta mai poetică. Din păcate intraductibilă..." (Ibid. 1974); „Limba noastră e cea mai poetică din câte cunosc sau intuiesc" (Ibid. 1976). (Oprim aici citatele).

Să fie la mijloc, ne întrebăm, vigoarea junimistă a literaturii din a doua jumătate a secolului trecut, susținută de faptul că devenisem un stat independent și european în aproape adevăratul înțeles al cuvântului, mândru de a fi intrat și el în rândul lumii civilizate? Să fie la mijloc, ne întrebăm iarăși, împrejurarea că opera lui Cioran este atât de... tristă, pentru că ea s-a produs într-o vreme a semnelor dezastrului ce avea să vină asupra României și într-o vreme (ne referim la opera în limba franceză de astă dată) când România căzuse sub călcâiul celei mai umilitoare dictaturi, susținută de o putere străină? Parcă ar fi să formulăm o judecată oarecum prea... sociologică. Căci, altminteri, ca om, Creangă nu pare a fi avut o viață mai fericită, în Iașul și în Bojdeuca lui din Țicău (palidă reeditare a casei părintești din Humulești) — murind și prea tânăr, la numai 50 de ani, ros de boală — prin comparație cu Cioran, viețuind în mansarda lui din Cartierul latin al Parisului (vis-à-vis de vechiul hotel „Monsieur le Prince", unde stătuse cândva și maghiarul Ady Endre), „dezrădăcinatul" din Rășinari murind totuși la vârsta de 84 de ani. Era, asemeni lui Schopenhauer cândva (reiese din *Corespondență)* acaparat și de grijile vieții curente, complet lipsit de sublimitate, de traiul zilnic, de boli, de medicamente, de menajarea sănătății...). E drept, e de presupus că și Creangă, ascultându-l pe Eminescu vorbindu-i despre Schopenhauer și despre zădărnicia vieții (cum bănuim), înțelege, în mare, insolubila problemă. Va fi dat însă din mâini, a lehamite, îndemnându-și prietenul să se smulgă din tristețe. Însă la Cioran sila de viață, scârba de a exista par totale în tot ce a scris: „maestru al dezgustului", „profesor în materie de sinucideri", se spune despre el la apariția *Tratatului de descompunere*. Cum s-ar putea explica atâta neîncredere în ceea ce făcea, atâta cinism? „Am făcut tot ce am putut — spune la un moment dat ca să suscit neînțelegeri, judecăți ingenioase și seducătoare, dar fără temei". Atâta megalomanie egotistă:

> „Am avut toată viața mea o pretenție extraordinară: de a fi omul cel mai lucid pe care l-am cunoscut. O formă de megalomanie. E adevărat că toată viața mea am avut sentimentul că toți oamenii trăiesc în iluzie, cu excepția mea. Și realmente am avut concepția aceasta profundă că toți n-au priceput nimic [...] îmi acordam șansa sau malșansa, cum vreți, de a nu mă înșela, de a nu participa la nimic, jucând numai un fel de comedie pentru alții, însă fără a participa la această comedie..." (apud. *Convorbiri).*

Da, o culme a cinismului filosofic este să joci comedie fără a *participa...* Moliére și Balzac, Eminescu — cu tot cu *Glossa* lui — Creangă și Caragiale *participau*. Mărturisirea neparticipării, la Cioran, sau, în câteva rânduri mărturisirea francă a *lenei* de a lucra (citește: *participa*), însoțită de eternul *plictis* al leneșului, sunt iarăși cinisme care îi fac onoare, prin franchețea cu care ni se prezintă ca un fiu al secolului. (În alt loc din *Corespondență* — scrisoarea către „ratatul" profesor de filosofie și prietenul Mircea Zapartan, datată „Antibes, 22 aprilie 1939" — cinicul egoist ni se prezintă ca un juisor de rând chiar: „Din filosof de nopți albe ajungi curvă a azurului. Cam asta e tranziția mea — scrisoare este din perioada începutului de „acomodare" printre străini a autoexilului —. În condițiile fericirii intră, în primul rând marea și femeia. Și apoi nihilismul. Când nu crezi în nimic, în umbra sânilor și în alinările marine încerci iresponsabilitatea lui Dumnezeu înainte de creație. Întinderile și îmbrățișările mi-au descoperit dulceața nimicului. Imaginează-ți un budism senzual..."). Să fie oare, ne mai întrebăm, acest secol al XX-lea, un secol al *orgolioșilor*, de la secătura miliardară până la calicul intelectual? Am fost, subsemnatul, de față, cu ani în urmă, la un fel de spectacol improvizat în ziua a doua de Crăciun, cum e obiceiul, la Opera din Paris. Între vedete se afla invitat și marele Salvador Dali, și el, să convenim, un fiu al secolului nostru. Întrebat de „moderator" dacă e adevărat ce se spune că el, Dali, crede despre sine că este un geniu, răspunsul veni prompt: „Bien sur!", în plus toată lumea trebuind să fie de acord cu aceasta, în afară celor cca. 300 de „imbecili" care nu mai conteneau să-l înjure copios, dintr-o prea explicabilă invidie.

Secolul orgolioșilor de toată mâna? Posibil, într-o vreme când spiritele par a purta amprentele egotismului, de la cel vulgar până la cel din vecinătatea sublimității; într-o vreme când până și războaiele se fac *pentru* bani și *cu* bani; într-o vreme când cutare ins, în lipsă de alte mijloace, cuprins de un fel de nebunie a afirmării persoanei sale, ucide sau se sinucide *gratuit;* într-o vreme a *vedetelor* de toate categoriile...

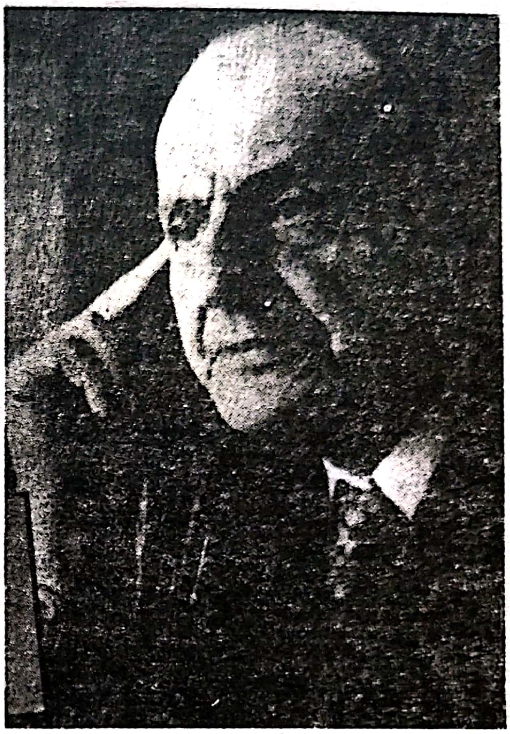
Cioran a fost însă un orgolios în spirit! Un orgolios melancolic! Un Creangă al vremii noastre atins de aripa lui Kierkegaard și Dostoievski, având a trece — ca și Eminescu acum o sută de ani — sufletul românesc prin sitele budismului și, cât îl privește, ale nihilismului existențialist, regretând totuși, cu mare jale, lucid însă în gradul cel mai înalt, (v. *Corespondența),* că nu i-a fost dat („n-a fost să fie") să rămână cioban la poalele Făgărașului, stare *sentimentală* (pe care o deplora) foarte asemănătoare cu a consăteanului său Octavian Goga, regretând o... iluzie nemaipomenit de frumoasă.

Acum, după descoperirea câtorva pagini rătăcite prin hârtiile rămase în mansarda din rue Monsieur le Prince, din Cartierul Latin al Parisului, tipărite la Humanitas, (1996, *Țara mea/Mon pays,* text bilingv în românește de Gabriel Liiceanu, cu un cuvânt înainte de Simone Boué, „prietena de o viață" a scriitorului) înțelegem de ce nu s-a mai întors niciodată în patrie Emil Cioran, după o scurtă vizită în România prin 1940, în termeni pozitivi vorbind. Pur și simplu pentru că a făcut parte din mișcarea legionară. A purtat cămașa verde, centura și diagonala, s-a lăsat fotografiat lângă Corneliu Zelea Codreanu, cu păru-i blond-roșcat, vâlvoi, ținea coroana cu flori, încrâncenat, în aceeași uniformă, la funeraliile Căpitanului, în pas lent, beethovenian, de-a lungul Bucureștiului. (Sunt, în opusculul amintit, date fotografii relevante).

Coroborând cele scrise aici cu tăierea unor pasaje din ediția ultimă a *Schimbării la față,* făcută de mâna autorului, s-ar putea încerca o disculpă a lui Cioran: „Credeam în omor, drept care am și fost omorâți"; „Noi, tinerii țării mele, trăiam din Nebunie. Era pâinea noastră cea de toate zilele"): *Schimbarea la față* ar fi fost „elucubrația unui smintit" — textul *Mon pays* este pus pe hârtie prin 1946-1947 — „o iubire răsturnată, o idolatrie pe dos"; „Iar iubirea aceasta devenea o pedeapsă pe care o reclamam împotriva mea și un donchișotism feroce. Discutam la nesfârșit despre soarta acestei țări fără soartă; am devenit în sensul propriu al cuvântului, un profet în pustiu [...] Eram o adunătură de disperați în inima Balcanilor. Și eram sortiți eșecului; iar eșecul nostru ne era singura scuză"; „N-am crezut sincer în ea (în mișcare, n.n.) nici măcar un singur moment. Însă această mișcare era singurul indiciu că țara noastră putea fi altceva decât o ficțiune". Acum înțelegem mai bine că întreaga operă în limba franceză a lui Cioran își are principalul punct de plecare în *Schimbarea la față a României,* mai ales în felul cum *își neagă,* cum privește înapoi spre această carte: „Îmboldit de furie împotriva strămoșilor mei, nu știam cum să-i ucid încă o dată definitiv. Le uram mutismul, ineficacitatea și toate secolele pe care le umpluseră cu abdicările lor. Ideea pe care o aveam era că mormintele, cu oseminte cu tot, trebuiau aruncate în aer; trebuia profanată liniștea morților, trebuie să ne răzbunăm pe ei, să le batjocorim înfrângerile, să facem praf și pulbere acel «odinioară» al nostru, neantul nostru dintotdeauna". Era o ură de asemenea proporții, la unii din generația lui, încât nemaiștiind pe cine să distrugă, „ea se «fixase» pe noi înșine. Așa s-a întâmplat și cu mine: am devenit centrul urii mele. Îmi urâsem țara, urâsem pe toată lumea și întreg universul: nu mai îmi rămânea decât să mă urăsc pe mine: ceea ce am și făcut pe calea ocolită a disperării“. (în original: „Mais la nôtre atteint de telle proportions que ne sachant plus qui détruire, elle se «fixe» sur nous-même. Ainsi il en fit de moi: je devins le centre de ma haine. J'avais haï mon pays, tous les hommes et l'univers; il me restait de m'en prendre à moi: ce qui je fis par le détour du désespoir“). În 1940 ura de moarte pe Carol al II-lea și făcea elogiul lui Zelea Codreanu (căruia îi trimisese cartea cu dedicație) zicând: „Pe plan absolut, dacă ar trebui să aleg între România și Căpitan, n-aș ezita o clipă... După moartea lui Isus, nici un mort n-a fost mai prezent între vii...“. În 1970 își schimbă sensibil acest unghi de vedere. Căpitanul ar fi avut aspectul unui „vulgar hatman ucrainean și Garda era o adunătură de oameni de la periferia societății“. În dezbaterea care are loc în jurul textului la care ne referim, dată ca atare în carte, Gabriel Liiceanu este de părere că Cioran ispășește greșala-i din tinerețe. Un alt participant la discuție, mai sceptic, Pierre-Yves Boissou, crede că trecutul pribeagului nu poate fi „lichidat“. Asemeni lui La Rochefoucauld, pe care îl citea împătimit, Emil Cioran face parte din categoria acelora care susțin o idee odată cu contrariul ei, (Nu avem de a face cu doi scriitori, unul tânăr și un altul mai bătrân, ci cu unul singur, care viază „din descompunerea sa“), cu condiția ca ambele pledoarii „să fie bine spuse“: „Eu zic că Cioran, ca să spun o vorbă de duh, a uitat sensul și s-a lăsat dominat de formulă, de poantă“. Dar spiritul lui, „mefistofelic“, definițiile lui „capcane“, ne ajută să gândim. De exemplu: „Când citești: «definiția este minciuna spiritului abstract; formula inspirată — minciuna spiritului militant» (sunt vorbele lui Cioran), simți că el însuși relativizează tot ce a spus și tot ce va spune. Își subminează spusele, care nu mai pot fi citite cu gravitate“ (p. 76, op. cit.) În fine: „Cioran spunea: «a cunoaște bine oamenii înseamnă a-i suspecta». Îl suspectez, adaugă Pierre-Yves Boissou, în loc să-l tămâiez, mumific, să-l adulez. De ce n-ar fi și el demolat, el care a demolat, și s-a demolat neîncetat. Îi suntem astfel cu atât mai fideli!“ (ibid. p. 77). Nu putem compara pe Cioran, cel care se leapădă de antisemitism și de Codreanu, cu Christa Wolf din cartea *Trames de l'enfance*, care trecea printr-un adevărat chin, lepădându-se de hitlerism. Uneori, îndărătul „*nu*-ului lui Cioran“ ghicim „sinceritatea provocatorului, ba chiar a dandy-ului“, se mai poate spune, astfel încât opera lui trebuie citită *palimsestic*. „Se uită prea adese, încheie Bossou, că Cioran nu e un specialist al disperării, ci al cuvântului, al punerii în scenă a *eului* prin scriitură“ (p. 86).

Este un punct de vedere ce se cere luat în seamă, potrivit unui nihilist și unui teribilist care spusese la un moment dat că „a fi român e un blestem pe care mi-l asum“ și, într-o scrisoare către Arșavir Acterian (6 august 1971); „Un om, dacă vrea să păstreze o demnitate spirituală oarecare, trebuie să uite calitatea lui de contemporan“. Și tot acolo: „N-o să fiu niciodată părtaș la nimic. Să fim deci cu înțelepciune, nu ne rămâne nimic“.

CONSTANTIN NOICA[1]



La prima vedere, superficială desigur, Noica s-ar afla la punctul opus lui Cioran, cât privește valorile naționale, viabilitatea și eficiența lor. Unora li se pare a le fi exaltat chiar, mai ales după ce, eliberat din detenție și domicilii fixe, impuse de comuniști (care însă s-ar fi comportat cu „victima“, la un moment dat, cu infinită delicatețe — știau ei ce știau) retras la Păltiniș, lângă Sibiu, întemeiază un fel de „școală“, adunând pe lângă sine tineri, de obicei „disidenți“ anticeaușiști: Gabriel Liiceanu, Petru Creția, Andrei Pleșu și alții. Nu avea o părere prea bună despre Cioran, sau măcar așa lăsa să se vadă. În o conferință ținută în fața studenților de la Universitatea din București, îl „compătimea“, cum că în „exilul“ lui parizian, cărțile îi apăreau în tiraje mici de tot (fie și la prestigioasa editură Gallimard), în timp ce el, Noica, era tipărit în zeci de mii de exemplare. Se obstine a da tinerilor sfatul foarte insistent de a-și însuși la perfecție cel puțin trei „instrumente“ absolut necesare filosofării (pentru literatura frumoasă, exceptând pe Eminescu, și unele texte vechi, nu manifesta interes): limbile elină și germană, spre a citi în original presocraticii și pe marii filosofi de după Kant, în frunte cu însuși Kant, firește, și... matematicile. Cum? Pe cale absolut autodidactă, în cea mai austeră singurătate, cu toate cărțile trebuitoare în preajmă, înarmat cu un creion bont și un maculator. Ca toți naeionescienii, este și el un „fragmentarist“, dar obiectul îi este cu predilecție filosofarea aplicată culturii. Argumentele și le culege de la germani, de la „morfologii culturii“, de la Spengler până la Heidegger, cel din urmă servindu-i și ca model, sub un anume unghi, acela al scrutării lingvistico-filsofice a cuvintelor *vechi, antologice*. Lucrul se vede chiar din 1944, în *Pagini despre sufletul românesc,* eseu reeditat în 1991. Punctul culminant C. Noica îl atinge — în ceea ce ne interesează aici — în *Sentimentul românesc al ființei* (1978), unde respinge pe Cioran tocmai, cât privește „complexul de inferioritate al nației“. La fel, în *Rostirea filosofică românească* și în *Devenirea întru ființă*. Cuvinte ca „începătură“ (descoperit întâi în *Psaltirea Scheiană)* și mai ales „întru“ îi dau delicii de analist plin de finețe și profunzime (oho, cât de diferit de considerațiile reci, științifice, ale lingviștilor specializați în secolele XVI și XVII!!). Tot așa „noimă“și „tâlc“, „rost“ etc. La deplină maturitate, declinând spre bătrânețea cea înțeleaptă, îngăduitoare a toate, filosoful meditează... românește: „Omul (românul) nu poate să nu gândească, dar nici nu poate să-și prăpădească firea gândind...“. De aceea prea multă minte poate să aducă după sine chiar prostia (sau „prostire“), „sminteală“. Nu degeaba avem în limba noastră și cuvântul „năuc“, un slavonism, la origine, putând să însemne „savant“, „tobă de carte“. Căci, reflectează noul filosof, noul Socrate de la Păltiniș: „Nu tu ești măsura lumii, cum voia grecul acela; ci lumea îți este ție măsură“. Aici putea fi invocat și Miron Costin, cu: „ce nu sunt vremile supt cârma omului, ci bietul om supt vremi!“, maximă inspirată de împrejurările căderii lui Vasile Lupu. Însă în tinerețe, cu ocazia ținerii unei conferințe la Institutul româno-german, prin 1943, cam pe la începutul prăbușirii frontului anti-sovietic, asemeni lui Cioran, și Noica dădea semne de nemulțumire a rămânerii noastre la cultura minor-folclorică,

---

[1] CONSTANTIN NOICA (1909-27 nov. 1987) s-a născut la Vitănești, j. Teleorman, în familia unor moșieri, și-a făcut studiile secundare la liceele bucureștene „Dimitrie Cantemir“ și „Spiru Haret“, absolvind apoi Facultatea de litere și filosofie în 1931, fiind coleg de serie cu Emil Cioran. Debuta în 1927, la revista liceală *Vlăstarul*, cu poezii. A fost membru al Asociației „Criterion“ (1932-1934), a urmat o specializare în Franța (1938-1939), și-a susținut teza de doctorat la București cu o *Schiță pentru istoria lui „cum e cu putință ceva nou“* (1940). În timpul războiului a deținut funcția de referent la Institutul româno-german din Berlin. Împreună cu C. Floru și Mircea Vulcănescu publică 4 cursuri ale lui Nae Ionescu în *Anuarul de filosofie*. Între 1949-1958 i se fixează domiciliu forțat la Câmpulung-Muscel, între 1958-1964 este deținut politic. Iată și nota extrasă din *Cartea albă* a Securității privind arestarea lui: „8. *Noica Constantin*, la 11 decembrie 1958, a fost arestat pentru uneltire contra ordinii sociale (împreună cu alte elemente constituite în grupul condus de Pillat Constantin au purtat discuții dușmănoase și au preconizat schimbarea regimului nostru), fapt pentru care Tribunalul Militar al regiunii București, prin sentința nr. 24/1 martie 1960, confirmă decizia nr. 77/1960 a Tribunalului Suprem, l-a condamnat la 25 ani muncă silnică. A fost eliberat în 1964, conform Decretului Lege nr. 411/1964“ (cf. *Evenimentului zilei*, 13 sep. 1995). Din 1965, funcționează la Institutul de Logică al Academiei Române, în calitate de cercetător principal, de unde se pensionează în 1975. A primit Premiul Herder.

BIBL.: *Mathesis sau bucuriile simple* (Premiul scriitorilor tineri) 1934; *Concepte deschise în istoria filosofiei la Descartes, Leibniz și Kant*, 1936; *De caelo. Încercare în jurul cunoașterii individului; Viața și filosofia lui Descartes*, 1937; *Schiță pentru istoria lui „cum e cu putință ceva nou“*, 1940; *Două introduceri și o trecere spre idealism*, 1943; *Jurnal filosofic. Pagini despre sufletul românesc*, 1944; *Fenomenologia lui Hegel*, 1962; *Douăzeci și șapte de trepte ale realului*, 1968; *Lysis sau despre înțelesul grec al dragostei de oameni și lucruri*, 1969; *Rostirea filosofică românească*, 1970; *Creație și frumos în rostirea românească*, 1973; *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, 1975; *Despărțirea de Goethe*, 1976; *Sentimentul românesc al ființei*, 1978; *Povestiri despre om*, 1980; *Devenirea întru ființă*, 2 vol., 1981; *Trei introduceri la devenirea întru ființă*, 1984; *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, 1987; *De dignitate Europae*, 1988.

Cărți apărute în Editura Humanitas: *Jurnal filosofic*, 1990; *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, 1990; *Jurnal de idei*, text stabilit de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, 1990; *Pagini despre sufletul românesc*, 1991; *Eseuri de duminică*, 1992; *Introducere în miracolul eminescian*, ediție îngrijită de Marin Diaconu și Gabriel Liiceanu, 1992; *Mathesis sau bucuriile simple*, 1992; *Despărțirea de Goethe*, 1993; *Modelul cultural european*, 1993.

o cultură *impersonală:* „nu mai vrem să fim eternii săteni ai istoriei“. În spirit hegelian, impulsionat și el de ideea afirmării românilor în plan mondial, în aceeași conferință (*Ce e etern și ce e istoric în cultura românească),* atrăgea atenția că „orice cultură conștientă este *personală,* este o formă de individualizare, în timp ce creația populară e anonimă“.

Noica indică trei trepte —numite de el „momente“ — în istoria culturii noastre: Neagoe Basarab pentru secolul XVI, Dimitrie Cantemir pentru secolul XVIII și Lucian Blaga pentru secolul XX. Frumoasă „simetrie“ — „ritmicitate“: din două în două secole! Important ni se pare să subliniem, și în cazul lui, *dependența,* mai mult sau mai puțin declarată, de Lucian Blaga, precum și la Cioran, măcar în anii tineri. Prin Neagoe Basarab s-a făcut contactul cu Dumnezeu, prin Dimirie Cantemir (cel din *Descriptio Moldaviae,* pe care autorul îl cunoaște mai bine și îi stă mai mult la suflet) s-a exprimat nemulțumirea de noi înșine (ecou ionescian totodată), prin cel din urmă, prin Blaga, s-a identificat satul românesc, rezervorul unui *apriori stilistic* luat ca punct de plecare pentru o cultură majoră: „Ce avem de făcut? Să ridicăm — zice Blaga cu cuvintele lui Noica — cu o octavă mai sus realizările noastre populare, să sublimăm și monumentalizăm valorile noastre anonime și vom atinge creații care să se impună...“. Voia și el, atunci, în 1943 (cu disperare, în fața începutului dezastrului care avea să dureze o jumătate de veac) o „schimbare la față a României“ care nu s-a mai putut face.

Din *Rostirea filsofică românească* rămâne memorabilă, pe urmele lui Blaga, dizertația asupra cuvântului „dor“. Este, ne spune autorul, o *Introducere la dor,* filosoful fiind un specialist și un practicant al „introducerilor“. Provenit din lat. *dolus-dolere* (= a durea), „dor“ este înrudit cu... „dorință“. Vocabularul ar avea în el „ceva de prototip: este o alcătuire nealcătuită, un întreg fără părți“, asemenea altor multe cuvinte românești. Este o „contopire, și nu o compunere“, fenomenul fiind posibil pentru că în limba noastră nu avem legea compunerii, ca în greacă sau în germană (iată unul din motivele pentru care maestrul cerea discipolilor cunoașterea elinei și a germanei). În greacă, de exemplu, termenul *philoneika* contopește antonimele *prietenie și dușmănie,* un cuvânt aparent lipsit de „subtilitate lingvistică“, deși, semanticește gândit, este foarte ingenios. Tot așa, germanul *Sehnsucht* (echivalentul, și nu sinonimul perfect, al româneseului *dor)* s-a format din *Sucht* (=patimă de...) și *Sehnen* (=năzuire). Astfel încât dacă nu vezi în *Sucht* pe *suchen* (=a căuta), un fel de a zice „căutare de negăsire“ etc. este foarte greu de aflat echivalentul românescului „dor“*.

---

* Socotim necesară aici o comparație: În *Trilogia culturii* (v. E.L.U., 1969. p. 218-219), dizertând, înainte de Noica, asupra cuvântului *dor*, Blaga pare a se dispensa de lingvisticism heideggerian cu totul, fiind mai limpede, când scrie:

„Starea de dor e așa de particulară și așa de împletită din nuanțe, încât de ea țin până și vocalele și consoanele înșile ale cuvântului *dor*. Asemenea cuvinte nu înseamnă numai ceva, ci ele fac parte, prin chiar sonoritatea lor, din ceea ce ele înseamnă. Și tot așa cazul stării de *jale*, și al stării *urâtului*... *Dorul* e socotit ca stare de suflet învârtoșată, ca o ipostazie, când ca o putere impersonală, care devastează și subjugă, când ca o vrajă ce se mută, ca o boală cosmică, ca un element ivincibil al firei, ca un alter ego, ca o emanație material-sufletească a individului

Noica nu este întotdeauna original, însă eseistul are darul de a atrage atenția asupra sensurilor adânci și asupra unor frumuseți deosebit de expresive ale limbii române celei mai autentice, pe lângă care de obicei trecem nepăsători adesea, noi cei care nu suntem cuprinși de marele adevăr că înțelepciunea și cultura cea veche a unui popor rezidă întâi și întâi în limba pe care o vorbește și scrie. De tot interesul sunt astfel observațiile asupra aducerii, de exemplu, a unui *s* protetic înaintea cuvântului *minte* și formarea, în consecință, a verbului *a sminti* — de unde și *sminteală*, asta aproape de credința populară că prea multă *minte* uneori strică; sau: punerea aceluiași *s* sau *z* în fața lui *batere*, devenit *sbatere-zbatere*. În asemenea cazuri, arată cu umor filosoful de la Păltiniș, asistăm la un fel de „ieșire din țâțâni“ a câte unui cuvânt. Cu totul interesant este și vocabulul *ba*, la români (urmat sau nu de *nu* (sau de *da)* — ca pentru întărirea unei negații sau a unei afirmații — ca și „se *cade*“ ori „nu se *cade*“, „are *rost*“ sau „nu are *rost*“ (provenit din lat. *rostrum), „rostire“* etc. Eminescu va fi reflectat și el, înainte mult de Noica și de Blaga, asupra lui *dor*, comparându-l cu nemțescul *Sehnsucht* (ca și cu etimonul latin), în fond un... oximoron ce-i este cu totul caracteristic poetului național, contras lingvistic până a nu se mai putea recunoaște dualitatea autonimică *durere-plăcere, dureros de dulce, fioros de dulce* etc. În *Jurnalul fericirii* al lui N. Steinhardt asistăm de asemeni la o convertire a durerii în fericire. Într-alt loc, efect al experienței deținutului politic, însuși Noica dizertează în sensul schimbării rolurilor dintre victimă și călău, primei revenindu-i în cele din urmă... fericirea și celui de al doilea... nefericirea.

Trecând peste multe altele (lista bibliografică a lui Noica este laborioasă dar *sistemul* filosofului nu se lasă întrezărit... ca sistem, cu toate că ideile generale ale eseistului sunt ușor de constatat; „sistem“ ar presupune o filosofie „valabilă pentru toți“ și „pentru totdeauna“, o filosofie care „nu e bună de nimic“, spusese Nae Ionescu, adăugând: „nu există un univers; există atâtea universuri *câți oameni sunt“*, subl. în textul *Filosofie românească*, apărut încă din 1921) mai facem, câteva remarci asupra cărții *Modelul cultural european*, reluare a mai vechii *De dignitate Europae*, culegere de articole apărute în di-

---

Devine astfel clar că Blaga este infinit *mai poet* în sistemul său filosofic, decât heideggerianul Noica în eseistica lui paralingvistică, de aspect mai arid, științific. Și, spre a ne convinge definitiv asupra fenomenului estetic pe care ne-am obșinuit să-l numim „obiect liric“, altfel spus metafora obținută prin... „materializarea“ abstractului *dor*, Blaga recurge la exemple edificatoare culese din folclor, precum:

Măi bădiță, bunule,
Sămânța-ți-aș numele,
Să samăn numele tău
Mestecat cu *dorul* meu.
Și din al tău răsară
Floare mândră, floare rară,
Să răsar-un rosmarin,
Din al meu un trandafir
etc.

Sau:

Pe unde umblă *dorul*
Nu poți umbla cu plugul,
Că s-agață plugu-n dor,
Trag boii de să omor;
Pe unde umblă *jalea*
Nu poți trage de grapa,
Că s-agață grapa-n jele,
Trag săraci vacile mele.
etc.

verse reviste, reeditată mai recent (Ed. Humanitas, 1994). Prin comparație cu altele, cultura europeană merită elogiul în primul rând prin caracterul ei „deschis“ — spre deosebire de altele, cele asiatice deținând primul loc în rândul culturilor „închise“ — o cultură „trasparentă“, rațională sută la sută, cu punctul de origine la grecii antici, o cultură lipsită de „mistere“, cum pare a fi fost și cultura vechilor geto-daci. Ea a fost îmbrățișată de aproape întreaga lume, având, hotărât, un rol modelator. Cu toate acestea, nu trebuie să fim exclusiviști. Și celelalte culturi, printre care și zalmoxismul autohton, miorițismul nostru, își au rostul lor deloc neglijabil. Căci excesivul raționalism europeic a eșuat în tehnologii neașteptat de sofisticate și ne-a făcut, în certe cazuri, să fim cuprinși de nefaste neliniști existențiale, cum ar fi, spre exemplu, angoasa în fața morții. Ne-a făcut să trăim înghesuiți unii într-alții (în cel mai concret înțeles al cuvântului) în aglomerări urbane uriașe — și cu toate acestea (pentru că extremele se ating!) să fim tot mai *singuri*, să ne pierdem identitatea, să nu putem comunica între noi cu adevărat. Iată deci o *explicație* (una din cele mai multe) a fenomenului Cioran, atins și el puternic de unda spengleriană. Și tot mijloacele tehnicii ultrasofisticate ne dau posibilitatea să transmitem știri (cu miile, cu sutele de mii, cu milioanele pe secundă) pe cale electronică — fără să și „comunicăm“ propriuzis. Ba, s-ar spune chiar dimpotrivă, să ne înstrăinăm și mai mult unii de alții sub acest noian de *știri*, zise și *informații*. E drept, în plan imediat concret, practic, ele ne ușurează, cum nu s-a sperat vreodată, deplasările în spațiu cu mult peste viteza sunetului, dar nu ne pot face să ajungem „undeva“, la un liman al sufletului; ci mai degrabă ne împing necontenit, absurd, de a pleca, cât mai iute de „oriunde“. Ne taie orice tentativă și dorință de statornicie și înrădăcinare. Abia acum înțelegem de ce Noica, născutul în Bărăganul teleormănean , neavând încotro, și ca român, trebuia să urmeze născutului în Transilvania, la Lancrăn, care zisese: „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat“, s-a așezat și el în albia devenirii noastre istorice. „Sat“ nu înseamnează, în definitiv, ceva în genul muzeului de pe malul lacului Herăstrău din București, cu case, cu garduri și felurite ustensile, acareturi arhaice etc., ce au și încetat să mai existe materialmente. „Satul“ îl purtăm în noi înșine și în certe cazuri devenim conștienți că, în absolut, o stână proptită pe câțiva pari înfipți pe povârnișul unei poeni e mai durabilă decât un block-haus cu 400 de etaje.

Dizertând de la nivelul „gramaticii“, filosoful eseist Constantin Noica ne-a *propus* modelul european, fără a se pronunța categoric (nu putea să o facă în calitate de filosof adevărat) dacă este *bun* sau *rău*. Pentru filosoful adevărat, binele sau răul sunt mai degrabă obiect al contemplației. El mai observă, tot de pe temeiul „gramaticii“, că Antichitatea aparține *substantivului* (cu predominarea deci a imaginilor arhetipale), Evul Mediu *adjectivului* (care împodobește), Renașterea și Barocul *adverbului*, Romantismul *pronumelui personal*, Epoca actuală *conjuncției*... Acestea ar fi vârstele culturii europene aproximate prin intermediul „gramaticii". Dar, firește, nu e vorba de gramatica-gramatică, aceea a profesorului care se pregătește să predea noțiunile de subiect și predicat la clasa a II-a primară.

Grație lui Gabriel Liiceanu și Editurii Humanitas ni s-a restituit în volume tipărite recent publicistica lui C. Noica, neașteptat de abundentă, în anii treizeci-patruzeci, la *Vremea, Contimporanul, La Nation Roumaine, Fapta, Revista de filosofie, Dreapta, Rampa, Credința* (mult de tot aici), *Revista Fundațiilor regale* ș.a. Scria... „Notații", articole scurte, gen tabletă, mici recenzii la cărți apărate pe atunci, la noi sau peste hotare. Articlerul este un tradiționalist temperat și un anticioranian cuminte, un concesiv și un „înțelept", foarte îngăduitor, iubitor de lucruri clare și simple, nimic „distrugător" și nimic ditirambic în tot ce scrie cu a sa peniță, ageră totuși, trădând de pe acum marea cultură și finețe în gândire la autorul lui *Mathesis*. Exclusivismul, tranșarea riscantă nu-l caracterizează. Între, de exemplu, Camil Petrescu și Cezar Petrescu, el nu vede o prăpastie, cum pare că ne îmbie un G. Călinescu. Mai ales este un dușman al ifoselor esteților cu ștaif obsedați de Paris, prea „europeni", ignorând pe unde calcă la întoarcerea acasă, indiferenți față de „voința istorică" a celor de pe-aici: „La orice apel noi răspundem: suntem esteți! Iar voinței istorice de a se realiza a acestei națiuni îi răspundem prin gratuitate" *(Scrisoare unui „european"*. v. vol. *Între suflet și spirit. Publicistică, II, 1930-iunie 1934*, ediție de Marin Diaconu, Humanitas, 1996, p. 96). Tânărul „înțelept" sfătuiește cu mare cumpătare, atrăgând atenția că totuși învățătura cea multă, intelectualiatea înaltă, în sine luate, nu sunt mare lucru, în împrejurările date: „În fond eu, prietene, nu spun să nu mai cetim, să nu mai scriem sau să nu mai gândim. Dar spun, în primul rând: toate astea le facem degeaba, dacă ne închipuim că vom fi creatori mari într-o zi. Nu vom fi nimic. Poate copiii noștri să fie, dacă le vom face calea de viață mai bună. Și spun în al doilea rând: să nu mai tulburăm colectivitatea asta românească cu probleme de cultură pe care nici noi nu le stăpânim bine și nici ea nu le solicită prea insistent" (ibid.). Căci: „Nu se poate clădi nimic de la indiferență încolo. Prezența noastră de ne-simțire românească s-a produs mai mult decât just prin ne-realizare românească" (ibid.). Seamănă cu Arghezi, cel din *Pravilă de morală practică*, atrăgând cu ironie blândă, ascuns ascuțită însă, că ar trebui să deprindem întâi și întâi buna creștere. „Învață-te să respecți bunul obștesc. Șterge-te pe picioare când intri într-o instituție, chiar dacă nu te vede nimeni [...] Dezvață-te să fii tolerant [...] Nu e necesar să pui pârghii mari ca să miști lucrurile din loc [...] Sunt adevăruri ieftine, ca acesta, față de a căror vitalitate însă ai deseori chef să arunci toate cărțile și toate soluțiile lor în foc" (ibid. p. 115-116). Un articol din *Credința*, din 2 dec. 1933, se chiar intitulează *Jos problemele mari!* Adesea retorica înaltă nu-i bună de nimic „Cea mai proastă categorie de credincioși este a celor care-l caută pe Dumnezeu în stele. Iar oamenii care-l găsesc doar într-un pom, într-o lacrimă sau într-o liniște, aceia fac Biserica“ (ibid. p. 154). Publicistul și filosoful Noica este fiul unei epoci și al unui mediu saturat, pare-se, de prea multă intelectualitate gratuită. În articolul *Despre oamenii prea inteligenți* (ibid. p. 384) dăm peste această exclamație din final: „Ah, am chef câteodată de o societate de oameni proști, proști cu adevărat!“

Firește, i s-a întâmplat și lui Noica, în anii foarte tineri, pe băncile Liceului „Spiru Haret“ — cu doi ani mai târziu decât Mircea Eliade — să debuteze cu... poezii, culese acum de către Daniel Corbu într-o plachetă subțire de tot, la Editura Panteon, 1996: *Poeme*. Cele de la început, apărute în *Vlăstarul*, 1928, sunt prea copilăresc influențate de Arghezi și Ion Barbu, de Lucian Blaga: „cânți o rugă undelor de spumă / Ce-și încearcă dorul încrețind de tine, / Sau ești ruga lumii îngânată? / Cine / să te tălmăcească știe, zvon de humă“ (*Umană*). Tot aici sunt inserate *Trei poeme filosofice* scrise către sfârșitul vieții, prilejuite de o excursie „prin Maramureș și nordul Moldovei, împreună cu Alexandru Paleologu și o prietenă din Franța“, apărute postum, mai întâi în *Viața românească* (aprilie 1988). Ecourile poetului și filosofului de la Lancrăn îl mai urmăresc încă, în versuri prea reci, conceptuale și, fatalmente, anacronice, nu însă deloc învechite, dacă ne gândim la vecinătatea temporală optzecistă;

Unde ne e cerul? Unde ne e îndrăznirea?
transcendentul a coborât aci la noi, cum spunea poetul,
ne e greu să mai săltăm cerul la loc, în tării
și atunci îl lăsăm așa, prăbușit în amestecul nostru de credință și necredință.
Dar cioburi de cer mai sunt printre noi...

....

Totuși avem și noi minți agere de oameni
care să prindă toate măestriile și să citească toate cărțile
ba uneori să sporească volumul cunoștințelor și aparatura
tehnico-științifică a civilizației moderne
păstrând poate un rest uman, ieșind din fluxul informațional
și așezându-se pe malul apei, ca părinții lor,
spre a vedea toate acestea încotro duc, unde sunt
unde sunt locuirile bune de descălecare
sau *întru* ce sunt toate
(întru ce, devreme ce alții nu au prepoziția „întru“)
Spune, dragă prietenă, celor ce ne îmbie să râvnim la mai multe libertăți
că ne mulțumim, pentru o clipă, cu partea care ne e dată
și — de nu ne-o fi tras îndărăt și aceasta —
ne vom ruga pentru cei din dreapta și din stânga,
ne vom ruga cu fapte, ne vom ruga
cu intrarea noastră mai blândă în aprigul veac,
ne vom ruga cu văzduhul nostru nepoluat încă
și cu măicuțele de la Sucevița.

E o mare pierdere pentru cultura noastră că Noica nu a supraviețuit căderii comunismului pe care, cum se vede și din versurile de mai sus, l-a traversat ca pe un infernal râu de foc, *salvându-se*, răzbind (cum am făcut-o cu toții, în definitiv) totuși spre sinea lui. A fost o... modă și o vogă Noica, către finele epocii ceaușismului totalitarist și... naționalist, benefică, nu deloc oficializată, în preajma ei formându-se mulți dintre „elitiștii“ de azi. Acum Noica începe, parcă, să fie uitat, încet-încet. pe nedrept. *Habent sua fata...*

PETRE ȚUȚEA[1]

După studii juridice și economice făcute la Berlin, întors în țară, la București, Petre Țuțea se apropie de cercul format în jurul lui Nae Ionescu, evidențiindu-se, cum spune el, în „cvartetul“ Noica, Cioran, Eliade „și eu“ (v. dialogurile și eseurile ce i-au fost publicate sub titlul *„Între Dumnezeu și neamul meu“*). După el — și-l putem crede cu toată tăria — tinerii din generația interbelică se bucurau de toate libertățile. Probabil de aceea, zice tot el, „au ajuns la limitele scepticismului ciorănesc, adică nu suntem deocamdată făuritori de sisteme general valabile“. Țuțea este de părere că Nae Ionescu n-a fost făuritor de școală: „Vorbea cu oarecare dispreț despre oamenii de știință“. Îi numea „științifici“. Nici Noica n-a fost creator de școală, cum n-au fost nici alte personalități din epocă (Găvănescul de la Iași, prof. Șumuleanu, Nae Ionescu însuși, Simion Mehedinți ș.a.), fiindcă „extrema dreaptă nu avea decât poziții radicale față de influența nefastă a bolșevismului rusesc pe care-l manevrau evreii“. Cât îl privește, el însuși ar fi proiectat un „sistem“, o *Autobiografie în 6 părți: I. Cartea întrebărilor, II. Sistemele, III. Stilurile, IV. Matematica, V. Fizica, VI. Dogmele.*

---

[1] Petre Țuțea s-a născut în satul Boteni, în fostul j. Muscel, la 6 octombrie 1901, tatăl fiind preot, mama țărancă. Orfan la vârsta de 9 ani, devine copil de trupă la o unitate militară din Câmpulung, pe atunci capitala județului, fiind trimis apoi, cu stipendii militare să urmeze cursul inferior al liceului „Neagoe Basarab“ și cel superior la liceul „Gheorghe Barițiu“ din Cluj, unde, susținut tot de un „consiliu militar“ absolvă și facultatea de drept. Vaida Voievod, marele om politic al vremii, îl trimite cu o bursă Humboldt la Universitatea din Berlin, să studieze „formele de guvernământ“. Întors în țară, colaborează cu articole politice și economice la *Cuvântul*, între altele, are apoi câteva funcții în ministerul economiei, pricină pentru care va avea de suferit rigorile închisorilor și lagărelor de muncă forțată sub comunism. De scris nu a scris nici o carte, în orice caz nu i s-a publicat niciuna în timpul vieții. A devenit foarte popular printre tineri, îndeosebi, imediat înainte de decembrie 1989 și mai ales după. Murea la 3 decembrie 1991.

BIBL.: *Bătrânețea și alte texte filosofice*, Viitorul românesc, 1992; *Filosofia nuanțelor. Eseuri. Profiluri.Corespondență*, Antologie, prefață și aparat critic de Mircea Coloșenco, Iași, 1995;

Proiectul de tratat, prof. Aurel Brumaru, Ed. Uniunii scriitorilor, 1992; *321 de vorbe memorabile*, ed. de Gabriel Liiceanu, Ed. Humanitas, 1993; Radu Preda, *Jurnal cu Petre Țuțea*, Ed. Humanitas, 1992.

L-a purtat toată viața în cap dar n-a avut răgazul să-l aștearnă pe hârtie, preferând în cele din urmă, și el, „fragmentarismul“ eseistic, mai bine spus, situația unui filosof *socratic*, fără operă scrisă, dar, până la urmă, cu un incipient grup de discipoli care i-au înregistrat spunerile pe bandă și i le-au publicat apoi, fără, deci, o prea riguroasă garanție a autencitității. La început, ca fiu din popor, a fost, firește „de stânga“, apoi, repede de tot, a cârmit „spre dreapta“, căreia i-a rămas statornic, la mijloc venind și unele funcții avute sub regimul Antonescu în aparatul administrativ și se stat, de unde i s-au tras cei 13 ani de muncă forțată: 1948-1953 și 1956-1964.

În *Cuvântul înainte* la cartea (dialogurile) citată, „revoluționarul“din decembrie 1989, Marian Munteanu, cel dintâi discipol al lui Țuțea, ca importanță, vorbește de „uriașul discurs“al filosofului, de „demersul său năprasnic și total“, o adevărată „instituție națională“, „prezență verticală“, „Apostolul“, „Patriarhul“ etc. care obișnuia să spună foarte des, ca un leit-motiv: „Mă mișc între Dumnezeu și neamul meu“. O „autentică evocare“ a lui Țuțea, ne încredințează Marian Munteanu, ar fi realizabilă numai prin „faptă“, prin „tărie creștină și lucrare românească, prin sinceritate și dăruire“, prin „românism“, prin „naționalism“ și prin „eminescianism“. Ca să fii „ucenicul lui“, trebuie să îndeplinești condiția absolută de a fi... „român destul“. Iată un ecou limpede din Nae Ionescu trecut la discipolul discipolului, fără însă nonșalanța „mondenă“ a celui dintâi, ci cumva mai încrâncenat.

Dăm aceste detalii spre a se vedea efectul „dialogurilor“ cu Petre Țuțea în rândurile unei anumite categorii de oameni, de obicei tineri, așa cum ele s-au propagat îndată după evenimentele din decembrie 1989. Nu trebuie totuși neglijat câtuși de puțin și faptul că Emil Cioran îl admira superlativ pe Țuțea: „Geniu — exclamă autoexilatul de la Paris — singurul spirit genial pe care mi-a fost dat să-l întâlnesc în viața mea... geniu fulgurant... nu am întâlnit în nici un caz o inteligență atât de incandescentă ca a sa“ (declarație făcută în aprilie 1974). În o scrisoare din primăvara lui 1990 — inserată în volumul *Țuțea către Emil Cioran* — citim: „Permite-mi să afirm că semăn cu tine, cu deosebirea că tu practici o sinceritate nelimitată, în timp ce îndrăznelile mele sunt mărginite de credința de care nu mă pot detașa. Mă mișc între Dumnezeu și neamul din care fac parte. În afară de acești termeni nu văd nimic semnificativ între cer și pământ“. Lui personal, lui Țuțea, i se pare că este mai „savant“ decât Cioran, ceea ce este adevărat, dacă luăm cuvântul „savant“ mai ales cu sensul de acumulare de cunoștințe debitate pe cale orală cu ajutorul unei memorii prodigioase, un „savantlâc“ ce s-ar voi socratic, și ar deveni, dacă la mijloc ar interveni olimpianismul unui discipol măcar cât de cât asemănător lui Platon. Altminteri condamnat să rămână minor, în ciuda faptului că posesorul lui declară a „poseda radical“ cel puțin două științe: „economia și dreptul de rang universitar“.

Ca religii, Țuțea aprobă, în mod egal, ortodoxia și catolicismul, care dau omului libertatea de a participa la actul mântuirii sale, liberul arbitru adică, protestanții fiind respinși, pentru că ei pun omul sub pecetea predestinării: „Ei se situează, hegelian vorbind, înaintea apariției zeului, care înseamnă lumină rațională opusă destinului orb“. Într-o publicație cu caracter religios *(Lumea creștină*, nr. 25/21 ianuarie 1990), cu multă finețe și prudență, Andrei Pleșu vede în Petre Țuțea „un gentilom valah, un Chesterton câmpulungean, un țăran imperial, fără frică și fără finețuri psihanalitice". A fost O VICTIMĂ ADMIRATĂ DE CĂLĂU ȘI CA ATARE NU PUTEA PIERDE, dacă avem în vedere că omul și filosoful și-a perfecționat personalitatea trecând prin infernul închisorilor comuniste. Mircea Eliade (reportează pictorul Sorin Dumitrescu, un alt admirator și discipol al lui Țuțea) declară la rându-i despre pitorescul personaj că ar fi fost „inteligența cea mai vie" pe care a cunoscut-o vreodată, un „mare" specialist în ... platonism. Însoțindu-l la masă, preotul filosof D. Stăniloae, împreună cu poetul Șt. Aug. Doinaș, îl numesc „ultimul Socrate" al lumii. Cândva, aflându-se într-o adunare de intelectuali întruniți în casa actriței Marieta Sadova, Petre Țuțea spusese: „O babă murdară pe picioare care stă în fața icoanei Maicii Domnului, în Biserică, față de un laureat al Premiului Nobel, aia e om și ăla „dihor" dacă-i ateu". Analog, Nae Ionescu afirmase că cel mai mare dușman al religiei și religiozității este... „analfabetismul" celor care posedă „trei diplome de licență", „nu analfabetismul bietului om de la țară care posedă uneori atâta bun simț, cât să suplinească trei diplome de licență" (art. din *Cuvântul*, 22 nov. 1926, cf. vol. *Între ziaristică și filosofie).* Ținându-i în închisoare la Aiud, lui Petre Țuțea, preotului Anania și altora, poporul român „le făcea o favoare" inestimabilă. După opinia lui Sorin Dumitrescu, Țuțea punea, categoric, religia mai presus de știință. Aflând, de la Kant, că *morala e în noi înșine* îi vine să zică „Prtz!". Când i se spune că unii teologi, mai ales catolici, se zbat „să acorde religia cu știința", și că filosofii se supără că unii fac din filosofia greacă și din cea modernă „un vehicul al misterelor", Țuțea zice că „îl doare în cursul săptămânii", după care adaugă de îndată: „Religia are nevoie de știință cum am au nevoie de guturai". Între Petrache Lupu, „gângavul de la Maglavit, care a vorbit cu Dumnezeu „la Buturugă"și un savant ateu cu Premiul Nobel (filosoful oral se repetă) e o diferență catastrofală: „Petrache Lupu e om și ăla (iaca stil! n.n.) se situează în regimul animal". Neștiind bine franțuzește, unele cuvinte ale acestei limbi, cum ar fi cuvântul „geniu", îl scot din sărite. *Le génie du Christianisme* al lui Chauteaubriand, ar avea, după el, „valoare teologală cum pot eu alerga să ajung campion la 100 m garduri. N-are nici o valoare teologică. Sunt meditații teologice ale unui artist religios... Da'ce, creștinimsul are geniu? (este clar că vorbitorul nu cunoaște, într-adevăr, decât un singur sens al cuvântului *geniu*, acela de „înclinație, talent de excepție, într-un domeniu oarecare", n.n.). Pot întrebuința cuvântul „geniu" pentru „Absolut" (evident, poate fi întrebuințat dacă îl luăm cu sensul de „geniu tutelar, spirit care prezidează destinul fiecăruia dintre noi sau al unei colectivități etc.". — este greu să contești cunoașterea limbii franceze lui Chateaubriand, n.n.). Dacă Dumnezeu e absolut și transcendent, orice determinare, chiar dacă e în legătură cu geniul n-are nici un rost". În sine luat, însă, raționamentul este just. Anume asertiuni ale fizicii moderne, cum ar fi aceea că *materia nu există*, îl fac pe Țuțea să exulte în sofistica sa. El încă mai aprobă pe Kant, care zisese că cine neagă existența materiei (în spirit platonician) comite un paralogism. Materia *există*, afirmă Kant, și pentru aceasta nu este nevoie de nici o demonstrație. Dar, lucru ce trebuie reținut, pentru Țuțea MATERIA EXISTĂ SUB FORMĂ DE LUCRURI ȘI FIINȚE CREATE DE DUMNEZEU. Iată un punct în care teologia oficială ar putea să-l accepte. Nu și celelalte multe afirmații, chiar în interiorul concepțiilor lui religioase, între care asimilarea catolicismului cu ortodoxismul nu-i cea mai gravă. Hotărât lucru, Țuțea a avut norocul, ca să zicem așa, de a nu fi trăit prea mult sub dogmele teologice valabile și colo și dincolo. Acum ar fi un prost profesor de teologie.

Contradicția, mare!, a lui Țuțea ni se pare că vine — în dialogurile de unde culegem informațiile acestea — în momentul în care, incitat de un interlocutor, (Dan Arsene), trebuie să se pronunțe în legătură cu cunoscuta frază „Dați Cezarului ce este al Cezarului și lui Dumnezeu ce este al lui Dumnezeu". Iată replica filosofului nostru: „În orice caz, eu leg adevărul de prezența celor două lumi a Sfântului Apostol Pavel: „Noi nu suntem dintre aceia care cred în cele ce se văd, căci cele ce se văd sunt trecătoare, ci în cele ce nu se văd, căci sunt veșnice". Aici, comentează Țuțea, Pavel *se întâlnește cu entropia fizicii moderne. Căci entropia duce la sfârșitul universului, la Judecata de Apoi,* după proverbul acela „Dies irae, dies illa, solvat saeculum in favilla". Mă rog, vezi cum merg sfinții alături cu știința?". Acum se vede clar de tot *sofistul,* elev și într-asta al lui Nae Ionescu. O fi fost el din generația lui Cioran, Noica și Mircea Eliade, o fi știind el o grămadă de lucruri, de citate din toți filosofii lumii (multe, dar debitate cu un aer autodidacticist, în jurul cam acelorași idei, repetându-se, obsedant) dar *nescriind,* neexercitându-se la nivelul la care l-a croit destinul, rămânând aici și neplecând în Occident, precum unii dintre confrați, stând mult prin pușcării, *a căzut* (iau cuvântul după nemțescul *gesunken)* parcă la nivelul popular și oral al lui Anton Pann, Ion Creangă și Ilie Moromote, forțați de împrejurări să filosofeze. Ba încă abținându-se, cum n-au făcut cei doi dintâi imediat citați mai sus, să nu scrie cărți și să publice (din pricini voite sau nevoite), revărsându-se, la bătrânețe, în „dialoguri" disparate, prilejuite de... „revoluția din decembrie", căreia a avut șansa să-i supraviețuiască exact cât i-a trebuit , în incontenență oratorică pseudo și (neo)socratică, epatând cu nevinovăție suavă pe unii intelectuali mai tineri, în orice caz sub nivelul lui Andrei Pleșu și Gabriel Liiceanu, care evită totuși să se pronunțe deschis și definitiv despre „fenomenul Țuțea", și nu întâmplător.

Pe deasupra, cei ce-l „interoghează" îl trag pe nevinovatul, naivul retrasul din viața publică bătrân, în actualitatea politică de tot mizeră, voind cu tot dinadisul să și-l facă aliat împotriva... „criptocomunismului". Până la urmă filosoful se mai exprimă și așa: „Dar față de Dumnezeu cezarul e un rahat...".

Gânditorul politic Țuțea nu e deloc un democrat, când zice: „Mulțimea e obiect, nu subiect", întemeindu-se însă nu pe practici naziste, ci pe adagiul biblic: „Mulți chemați, puțin aleși!". În legătură cu asta este interesant cum respinge el părerea lui N. Iorga despre originea boierimii (teoria cu cneazul ales de mulțime, în virtutea principiului din rousseauistul „contract social"), fiind de partea lui C. Giurescu care este de opinie că stăpânul s-a ales SINGUR. Și pentru aceasta are la îndemână un pasaj biblic, când Isus spune ucenicilor: „Eu v-am ales pe voi, nu voi pe mine" (glumind, putem trimite și noi la Lăpușneanu din nuvela lui Negruzzi: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau pre voi"). În dialogul cu Rodica Barac, intitulat *Eu gândesc ca român,* este iarăși antidemocrat: E o prostie să spui că oamenii „sunt egali de la natură". În cel mai fericit caz, pe această temă s-ar putea emite un sofism, ca și cum ai spune că Ion Iliescu ar fi egal cu Kant. (Aici judecata e chiar de două parale, ca la o tacla, acolo...). În dialogul cu Ioan Alexandru și alții, în cap. *Retro Satana!*, ni se comunică acest paradox, pus pe seama lui Cioran care ar fi zis că „Istoria este tot ce este supraistoric". (Ceea ce s-ar potrivi și pentru „tehnica" istoriei literare, adăugăm noi).

Despre ruși, în același dialog (călătorise, ne spune, la Moscova, în calitate oficială, ca expert economic și văzuse și el „cadavrul din Piața Roșie", pe Lenin): îi aseamănă cu o vacă care dă douăzeci și cinci de kilograme de lapte pe zi și apoi se balegă în șiștar".

Despre țărani, în același loc, este de părerea lui Blaga și Aurel Popovici (nu știam până acum că Aurel Popovici, fostul director al *Sămănătorului* și adversar al lui Iorga, era de această opinie) care aveau dreptate să spună că ei sunt „aristocrația rurală". În fața lor, el, Țuțea, își „pune pălăria jos".

Despre antisemitism (ibid.): e provocat chiar de evrei, trimițând de îndată la instituția numită Consiliul Mondial al Evreilor care „îl înjură pe Eminescu".

Nu aprobă... *Umanismul:* este una din „gravele rătăciri" ale omului modern, cu punctul de plecare în „antropocentrismul Renașterii"... când „Titanii s-au umflat prin autocunoașterea necunoașterii".

Despre originalitate: „Originali nu sunt decât idioții".

Alte... curiozități care ne privesc direct: Țuțea are o părere bună despre Cezar Petrescu, îi admiră superlativ *Scrisorile unui răzeș* și *Întunecare*. Din contră, nu prețuiește pe Camil Petrescu, îl face „filosof impostor". Călinescu s-a grăbit să-l facă „intelectual". A citit studiul lui Camil P. despre Husserl (i l-a procurat Radu Popescu, directorul revistei *Teatru*) și n-a înțeles nimic: „Nu e de mintea mea, e de Spitalul nr. 9 și eu nu sunt psihiatru. Nu știu unde să-l categorisim în altă parte. Nu e zdravăn". I-a dat apoi acest studiu lui Ștefan Teodorescu, să-l ducă lui Heidegger, dar și filosoful german a leșinat de râs, exclamând: „Ce trist destin are în Balcani Husserl", după care adaugă îndată că nici filosoful de la Freiburg nu-i prea zdravăn, pentru că în *Ontologia individului,* „în fața căreia se închină Noica", te obligă „să trăiești murind", să ai „osteneala neantului", „să crăpi în fiecare zi". (Și, repetându-se iar, dă din nou exemplul cu baba nespălată pe picioare alături de premiatul Nobel).

Ca atare, Țuțea se închină în fața Sf. Ciprian care spusese: „Nulla salus extra Ecclesiam!". În consecință, preotul nu trebuie să filosofeze, să fie „mistagog", ci să predice cu har, neavând importanță cât e de deștept, la mijloc fiind numai harul. Să faci ce zice popa, nu să faci ce face popa. Popa este un sacerdot, el nu interpretează misterele, „misterele sunt supraraționale". Mistagog e păgânul care interpretează falsa lectură a vieții și a lumii, „și asta se cheamă mitologie".

— Dialogul cu Marian Munteanu și „un grup de studenți" se intitulează *Perpetuarea ca soluție ideală* (p. 101): „E adevărat că un *român absolut* (în aceste ultime 3 cuvinte, n.n., recunoaștem din nou sintagma ionesciană: „un bun român") trebuie să fie legionar". (El, însă, Țuțea, declară în mod expres (să-l credem?) a nu fi fost. În tinerețe, a colaborat chiar la o publicație intitulată *Stânga*, fiind de stânga".

— Nici acum nu știe ce să facă în fața victoriei în alegeri a F.S.N. (nu erau încă despărțite cele două p. F.D.S.N. și F.S.N.V., devenit ulterior P.D.). Soluția ar fi ceea ce Cioran numește „perplexitate" (de fapt, adăugăm noi, nu este o soluție ci o *stare).*

— Brucan e un analfabet, cu 2-3 clase primare (a se vedea memoriile lui Brucan care a absolvit cel puțin Colegiul Sf. Sava, chiar ca premiant; a se vedea și ce a absolvit exact P.Ț.).

—*Ultimul dialog* (nu se spune cu cine), p. 388, intitulat *Ce înseamnă să fii de dreapta?*, răspunde: „Român absolut, asta înseamnă!". Întrebat „Cum vă rugați lui D-zeu?", răspunde: „Cu umilință! *Și cu Tatăl nostru.* Numai față de Dumnezeu și de neamul românesc mă simt nimic, cu toate că am fost în vârful generației mele, înaintea lui Mircea Eliade. (nu era necesară această afirmație, n.n.). Sunt nimic față de Poporul Român" (nici această mică... demagogie).

— Când scrie —propriu-zis— în *Eseuri* (ibid. p. 219; e vorba însă numai de Mircea Eliade) Petre Țuțea e mai puțin interesant:

— „Misticul" este nivelul teologic singurul la care se poate vorbi „de Real, de Dumnezeu ca adevăr unic, ca unitate reală a unităților care izvorăsc din el și sunt cuprinse extraordinar de El".

— Tipuri umane: *homo sapiens, homo faber, homo ludens și homo stultus* (putea oare să adauge și *homo misticus*?, mă întreb, cât îl privește);

— Istoria e „pacoste" (Nietzsche), e „rătăcire"(Heidegger) este „experiență oarbă" (Kant);

— de aceea el, Țuțea e de acord cu Mircea Eliade care spusese că „încorporările" (?) (istorice, experiența, n.n.) sunt oglindite în mituri și în idei platonice. Miturile sunt „revelații", ca și ideile platonice. (în afirmația din ultimele două cuvinte pare a se contrazice față de ce spusese în alt loc: sacerdotul nu e „mistagog", nu explică mituri, ci „revelă" unicul Adevăr, pe Dumnezeu, pe o cale irațională.)

— O rezolvare a *Problemei* în direcție materialistă ar putea fi găsită la Leibniz, Simmel și Baudelaire: „Pentru că unitatea materială nu poate fi dovedită, sunt două moduri de prezentare a raporturilor dintre lucruri; monadologic și material-autonom, adică spiritualist-mistic: Leibniz distinge monadele «ca substanțe simple, nedimensionate, deosebite de atomi, fără ferestre, raporturile dintre ele fiind determinate prin actul creației, de monada primordială, de Dumnezeu». Este acea *armonie* prestabilită a lui Leibniz. Un alt mod de a gândi unitatea și ordinea lumii este concepția materialistă, «materia fiind noua Divinitate, care a preluat atributele celei vechi» (Simmel). Această concepție, întru cât materia ca atare nu există, face posibile corespondențele dintre lucruri și relațiile concrete, nemijlocite, între ele.

— Din scrisoarea către Emil Cioran (București, 3 martie, 1991): „Dragă Emil, sunt bătrân, bolnav și trist. Sunt neliniștit de perspectiva morții. Ce pustie ar fi viața fără temple, sacerdoți și credincioși. Îmi pare bine că școala, cu toate disciplinele, nu poate înlocui Biserica".

În alt loc: „Dumnezeu *este*! El e ca verbul *essere*. Nu se conjugă. Dumnezeu e superlativ".

— Din cele două scrisori către Geo Bogza (decembrie, 1990, publicate în *Cotidianul* din 7 oct. 1991): „Ce bizară mi se pare situația că, deși sunt neputincios, vreau să trăiesc cu dezgust nedemnitatea neputinței".

—„Am o singură certitudine. Că omul moare singur, chiar înconjurat de-o mulțime de prieteni a căror prezență nu poate consola pe nici un obosit și neputincios".

—„Nu cred că așa-zisa înțelepciune punctează consolator bătrânețea".

— „Trăiesc între luciditate și disperare, deși disperarea este opusă sentimentului religios. (N-a fost oare Țuțea un *religios total?* L-a „stricat" învățătura, filosofia? S-ar putea să trimitem la adagiul christic „Fericiți cei săraci cu duhul?", n.n.). N-am ajuns un creștin perfect, adică să trăiesc viril jocul vieții și al morții" (iată o apropiere de definiția *virilității*, n.n.).

—„Consider omul un animal absurd și muritor".

— Mai povestește că un văr al lui — pe care l-a asistat murind — i-a spus unei fete care, preparându-o pentru momentul iminent, ascunde lumânarea la spate: „Aprinde lumânarea, fă, că eu știu unde mă duc!". Și comentează întâmplarea așa: „A murit mai solemn decât G. Călinescu, despre care se spune că-n spital a aruncat în medici cu obiectele de pe noptieră. Așa a arătat un scriitor excepțional, și fricos și disperat".

— Concepția lui despre lume este și „iudeocentrică": „fără Biblie dormeam în crăci" (Contrazicere: căci Biblia a servit și în ordinea practic-tehnică-științifică, nu numai în cea spirituală. Pentru că puteam foarte bine să fi dormit în crăci și să fim perfecți d.p.d.v. spiritual, n.n.).

— Creștinismul este religia perfectă. Brahmanismul nu e religie: „Un zeu care se tot întrupează, de zeci și sute de mii de ori, nu e Zeu".

— Consonanță cu Malraux: „Niciodată n-a fost atât de suverană, în gândirea Europei, Biblia pentru marile conștiințe ca acum" (p. 279).

— DESPRE PRIVATIZARE: Dacă ar fi fost în locul lui Iliescu, îndată după „revoluție" ar fi hotărât (vorbește ca economist) „fortificarea a două formațiuni sociale": „comuna agrară, întemeiată pe gospodari dibaci și pricepuți și comuna urbană, guvernată de întreprinderi, de acest gigant al lumii moderne" (Ce utopie! Câtă naivitate! n.n.)

— „Cuzismul e fundamental antisemit, legionarismul nu" (cred că e o afirmație de conjunctură: 1991, n.n.).

— Despre asasinarea lui Iorga: „Iorga a greșit, și legionarii au greșit" (s-ar putea că această a doua parte a afirmației să fie în acord cu cei care afirmă, azi, că Zelea Codreanu nu era pentru violență; s-ar putea să fie și o afirmație conjuncturală, printre cei cu care dialoga Țuțea, aflându-se și Marian Munteanu, cel cu deviza „Fără violență!").

— Declară a fi simpatizat și el cu legionarii — mai mult însă a fost implicat Eliade (deci se confirmă supoziția) — de ce? „fiindcă mi-am dat seama că *democrația* nu garantează nici suveranitatea, nici existența sigură a poporului român“ (Iată o părere în consens cu *criza actuală:* nu putem dezvolta democrația din pricină că suntem înconjurați de râvnitori la teritoriul nostru — ruși, unguri etc. — dar probabil și pentru că suntem un popor „neguvernabil“, cam... țigani, n.n.).

— *Despre procesul de la Nüremberg:* îi neagă *legalitatea,* în virtutea unei idei asemănătoare cu aceea a mareșalului von Moltke: „războiul era funcțiunea naturală a statelor suverane și nu era socotit infracțiune la ordinea morală și de drept internațional [...] a fost un abuz al învingătorilor“ (ecou al cursurilor de la facultatea de drept de pe vremuri.)

— *Altă referire la Nae Ionescu* (cam... trivială, ni se pare nouă, specifică însă stilului oral al lui Țuțea): „Nae Ionescu era doctor în filosofie la Univ. din München și a fost o mare personalitate, naționalist. Și a spus despre Codreanu acest lucru, Nae Ionescu: «eu mă screm și lui îi vine“. Nae I. ar fi avut un rol decisiv în formarea generației lui, a lui M. Eliade, Petru Comarnescu, M. Vulcănescu, M. Sebastian, Mișu Polichroniade, Noica, Cioran — aceasta-i ordinea dată de Țuțea).

— *Despre Armand Călinescu* afirmă sec: „a fost ucis chiorul din Pitești“.

— El, Țuțea, nu este *democrat* (a mai spus-o și a argumentat-o) ci *demofil.* Vrea un partid conservator tradiționalist, „într-un climat liberal“.)

— *Despre Eminescu* gândește exact la fel ca Nae Ionescu: „Naționalismul l-a formulat Eminescu și altă formă decât Eminescu (sic!) nu se poate“.

— *Despre Hitler și Musollini:* „au barat drumul comunismului“. Lasă însă să se înțeleagă că au avut „greșeli“.

— *Comparație între Mircea Eliade și Cioran:* primul „e un om informat“, cel de al doilea „un om foarte inteligent“ și adaugă: „De fapt pesimismul lui Cioran nu e pesimism; el e revoltat“.

— Din nou despre omul simplu și savantul premiat Nobel: „Badea Gheorghe, care se sincronizează cu clopotele de la biserică, e laureat al premiului Nobel, pe lângă Kant“.

— *Antisemitismul* i se mai vede și din faptul că a reținut sintagma lui Tacit: „puiens iudens“ (= jidan împuțit, n.n.).

— AMINTIREA CEA MAI DRAGĂ A LUI PETRE ȚUȚEA: Cioran (spera să-l mai poată vedea? spera să-l poată convinge a veni în țară?) îl obseda, dar viciul esențial al gândirii lui Cioran (acum Țuțea îl imită făcând și el un paradox-sofism) e că „e înecat în cultul trecutului... Și un cireș din satul meu, din Câmpulung, care avea cireșe mai mari decât pietroasele și cu gust amărui divin. Nimeni nu a făcut caz de cireșile acelui cireș amar din satul meu, decât vrăbiile...“

— *Despre Blaga:* „cel mai mare filosof român“, era un profesor slab.

MIRCEA VULCĂNESCU[1]

„Elevii“ — cum ne-am permis să le spunem — lui Nae Ionescu sunt mai mulți, printre ei, cumva paradoxal și Mihail Sebastian. Ultimul la care voim să ne referim mai pe larg în contextul de față este Mircea Vulcănescu, filosof, sociolog, economist, profesor de etică, victimă tragică a comunismului, numai și numai pentru faptul de a fi fost însărcinat cu gestiunea financiară a „treburilor țării“, în calitate de subsecretar de stat la Ministerul de finanțe, între ianuarie 1941 — august 1944, sub guvernul lui Ion Antonescu. Pe drept cuvânt, cele spuse de el ca apărare în timpul celor două procese la care a fost supus, au fost comparate cu *Apărarea lui Socrate*. Iată câteva paragrafe edificatoare:

> „Și nu știu de ce, fără să vreau, văd coborând alături de noi, în această incintă, prefăcută dintr-odată în Înaltă Curte, chipurile venerate din trecut, începând cu Manolache Costache Epureanu, sfetnicul lui Vodă Cuza; urmând cu bătrânul Lascăr Catargiu, cel dat în judecată de coaliția adversarilor lui; Mihail Kogălniceanu, sfetnicul aceluiaș Vodă Cuza, părintele României moderne, alungat din Parlament și amenințat cu darea în judecată, ca părtaș la lovitura de stat care a dat pământ țărănimii...“
>
> Pentru că el, împricinatul, nu-și află altă vină decât aceea de a fi avut grijă de averea „baciului Vasile Bârsan din Bârsana Maramureșului“, singurul căruia ar fi voit să-i dea seamă, „astăzi, aici, mai presus chiar și de această Curte“. Corpul propriu-zis al apărării e cu totul specios, în sens juridic și economic. Reținem totuși ca o curiozitate pentru noi cei de azi, care am ajuns să importăm grâne, că România a exportat cereale, după criza din 1929, între 100-300.000 vagoane, timp de 15 ani. Și „azi“ (adică în 1948) România a furnizat aliaților, oficial 63.000 vagoane cereale“.

Mai arată că avea un ascendent față de cei din generația lui, „unii ajunși în posturi mai înalte decât mine“. Ca atare, a fost capabil să determine guvernul la unele faceri de bine, precum ajutorarea economică și politică, a românilor din

---

[1] MIRCEA VULCĂNESCU (3 martie 1904 — 28 oct. 1952, închisoarea din Aiud) s-a format ca ideolog sub influența lui Nae Ionescu, căruia, împreună cu C. Noica, i-a editat cursurile, între 1941-1944. După studii de filosofie la Universitatea din București și după o specializare la Paris, a fost asistent la catedra de sociologie și etică a prof. Dimitrie Gusti și unul dintre participanții la „campaniile etnografice“ pe timpul constituirii Muzeului satului din București. A activat și el în Asociația „Criterion“. A funcționat ca referent la Oficiul de studii din Ministerul finanțelor și ca director al Direcției Vămilor și Datoriei Publice. A fost unul dintre conducătorii Asoc. Științifică pentru editarea Enciclopediei Române. Sub guvernul Antonescu, între ianuarie 1941 — august 1944, a fost subsecretar de stat la Ministerul de finanțe, fapt pentru care a fost judecat (în 1946 și 1948) de către comuniști și condamnat la 8 ani temniță grea. A murit la Aiud, cu puțin timp înainte de expirarea termenului.

BIBL.: *Dimensiunea românească a existenței*, Ed. îngrijită de Marin Diaconu, Ed. Fundației Culturale Române, 1991; *Nae Ionescu așa cum l-am cunoscut*, Ed. Humanitas, 1992; *Pentru o spiritualitate românească*, cu un studiu introductiv de Marin Diaconu, Ed. Eminescu, 1992; *Ultimul cuvânt*, Ed. Humanitas, 1992; *Criza moralei creștine* (studiu apărut în *Buletinul Asociației Creștine a Studenților din București*, nr. 2 martie 1928, repetat în loc de prefață la cartea Nae Ionescu, *Problema mântuirii în „Faust“ al lui Goethe*, Ed. Anastasia, Buc., 1996).

Balcani, mijlocind eliberarea prizonierilor de război, români sud-dunăreni, capturați de germani; sau ajutorarea românilor din Pind, ca și a celor din Ardealul de Nord aflați sub ocupația maghiară. În încheiere, își revendică un drept pe care nu i-l poate refuza nimeni: „dreptul de a pătimi și a muri pentru Adevăr". Și adaugă: „eu cred în Adevăr și știu că nu e putere mai mare decât Adevărul! Să vă ajute Dumnezeu, domnilor judecători, să fiți nu judecători drepți, ci Judecători Adevărați!".

Am citat după *Ultimul cuvânt* (v. bibl.). Ultimul cuvânt, înainte de moarte (Aiud, 28 oct., 1952) i-a fost: „Să nu mă răzbunați!". A fost înhumat în cimitirul din Dealul Robilor, în marginea Aiudului.

„Schița fenomenologică", cum a fost numită lucrarea lui Mircea Vulcănescu *Dimensiunea românească a existenței* (1942-1943) este dedicată lui Emil Cioran care, într-o scrisoare datată 3 martie 1944, spunea:

> „Dacă evenimentele n-ar fi așa cum sunt și eu n-aș fi buimăcit de ele, m-aș apuca să scriu complementul *negativ* (subl. în text) al acestei superbe *Dimensiuni*, în umbra căreia puținătatea mea se desfată, neînstare să reziste măgulirii. Cum aș putea să asist pasiv la o dedicație înscrisă sub cea mai substanțială tâlcuire a întâmplării valahe. Dacă răul din mine, nu va fi o dată atât de lucid pe cât a fost binele în tine, mă voi forța să întunec puțin icoana Mioriței, să vorbesc de gălbeaza-ei. După ce am citit studiul tău, în acest Cartier Latin în care putrezesc glorios de șapte ani, îmi ziceam că n-aș avea totuși nimic de adăugat, dacă el s-ar fi terminat cu o analiză a adagiului fatal: «n-a fost să fie» — care-mi pare cheia tuturor neizbutirilor noastre și formula în sine a oricărei ursite".

Asemeni lui C. Noica într-o conferință din 1942, (publicată în anul următor în *Izvoare filosofice)*, și Mircea Vulcănescu dizerta filosofic în jurul expresiei românești *„o fi"*. Ea, pentru români, nu are sens disjunctiv, „nu duce la o judecată disjunctivă", ci trimite la nuanța: „Așa o fi? Te pomenești că este" etc. Ca și la Nae Ionescu, ca și la Blaga, în *Dimensiunea românească a existenței,* punctul de vedere al „fenomenologului" este „organicul românesc": Spiritualul se confundă cu cosmicul, realul cu suprarealul, naturalul cu supranaturalul se află (mioritic!) în perpetuă comunicare, de unde... *fatalismul* național. Într-un fel cartea reflectă, la modul filosofic, drama românească din timpul războiului antisovietic și, mai în general, din toate timpurile. Între *quomodo* sau *quo esse* (între *cum* și *ce)* românii optează pentru *esse* pur și simplu, un *esse* eminamente existențial. Un gând poate trimite și la excepționala carte a lui D.D. Roșca, profesorul de la Cluj, *Condiția tragică,* mai percutantă, mai limpede organizată decât întregul sistem al lui Blaga, mai cuprinzătoare, nu doar aplicată etnosului autohton, nu tot atât de profundă și analitică, totuși. Pentru noi și ai noștri, deduce Mircea Vulcănescu, trecerea la faptă nu se face în virtutea lui *trebuie*, ci în virtutea lui *nu mai ai încotro*. Nu omul, nația, hotărăște, ci Destinul. Și nu doar destinul din afara raționalului, ci unul fatalmente legat de condițiile istorice și geografice în care ne-a fost dat să trăim. Interesantă, ni se pare acum această absorbantă preocupare de filosofia istoriei la un intelectual care, prin formație și profesiune, era un economist, un finanțist. Pecetea profesorului de metafizică se vede de departe, odată cu amprenta momentului la care este scris impresionantul eseu, profund convingător, prin argumentația strânsă și printr-un soi de lirism discret, conținut. Este aici, cum ne putem da seama, exprimarea unor preocupări mai vechi ale filosofului, un pandant deosebit de interesant la sistemul blagian. *Dimensiunea românească a existenței* a apărut mai întâi în revista *Isvoare de filosofie* (vol. II, 1943, apoi și în broșură, în 1944, la Ed. Bucovina a lui I. E. Torouțiu). Dar încă cu patru ani mai înainte, într-o conferință ținută de autor în ziua de 7 aprilie 1940 (publicată în revista *Prodromos*, la Paris) „ortodoxismul" și „organicul", cu care acesta se interpenetrează în destinul poporului român apar cât se poate de evidente la Mircea Vulcănescu, ceea ce însă, în concepția sa, nu duce la iremediabil fatalism, ci dimpotrivă: „creștinismul este legătura dintre pământ și cer, prin care omul e ferit de impasul zădărniciei și-și poate pune în valoare libertatea" (relativă, firește, în absolut vorbind).

Printr-un fel de abatere de la regulă (și de la prescripțiile profesorului), Mircea Vulcănescu ne apare discipolul cel mai fidel al lui Nae Ionescu. Eseul *Criza moralei creștine* (apărut în *Buletinul Asociației creștine a Studenților din București*, martie 1928) iese direct din prelegerile maestrului ținute la Universitatea din București în anul 1925-1926. Este aici o primă tentativă — juvenilă desigur — de răfuire (de un început de „răfuire" numai) a unui român cu Descartes, Rousseau și Kant. Apusenii persistau în greșala de a fi făcut din creștinism o morală practică, un soi de reluare a „legilor" talmudice și... masonice, un cod juridic, la urma urmei, menit să reglementeze buna conviețuire între oameni. Greșala începuse cu Sf. Augustin care interpreta cuvântul *a iubi* la fel, în ambele propoziții din sintagma *„Să iubești"* pe Domnul Dumnezeul tău *din toată inima ta"* și *„să iubești* pe aproapele tău ca pe tine însuți". Pentru că, arătase profesorul, unde poate duce iubirea „de tine însuți"? Și, mai la urma urmei, cine și de ce ne-ar putea îndemna la iubirea de sine, la o iubire ce poate duce la egoism?, contrar umilinței creștine adevărate, răsăritene, în spiritul lui Origen și al ortodoxismului, care predică „lepădarea de sine" ca o condiție *sine qua non*. Răsplata iubirii și a credinței în Dumnezeu e „Dincolo" , nu în această viață și are „un caracter aproape exclusiv eshatologic". „Să nu furi", „să nu fii desfrânat", să cinstești pe tatăl tău și pe mama ta „ca să-ți fie ție bine" etc. sunt reguli de conduită terestre, pragmatice, nu țin neapărat de „condițiile omenești pentru primirea harului", așa cum le aflăm în *Predica de pe munte* și în *Parabolele* lui Iisus, care a coborât printre oameni să „împlinească legea", nu s-o strice. El a înlocuit Talionul prin iubire, prin iertare dezinteresată, prin observarea „firei lucrurilor", ceea ce se potrivește și sufletului românesc:

> „Legea iubirii în Ortodoxie nu e o obligație, nu e o normă imperativă, ci o simplă chemare la realitate, constatare a unui fapt. «Vino-ți în fire», zice această reîntoarcere la raportul adevărat al lucrurilor tulburate de cădere. Nici nu ar trebui zis «Vino-ți în fire», revenirea e inevitabilă ca rod al contactului cu realitatea spirituală a actului religios. Ea nu are nevoie de rigori sau de proptele polițienești, care nu fac decât să mimeze produsul supranatural al Harului lui Dumnezeu".

Scăderea esențială a spiritualității religioase apusene stă în aceea că a pus pe Dumnezeu „la remorca filosofiei morale", prin Kant, în cele din urmă, o „caricatură a spiritualității masonice, o tendință antroposofică latentă și de cele mai multe ori inconștientă, de preamărire a omului sub aparenta preamărire a lui Dumnezeu". Astfel, catolicismul s-a pus, pragmatic, în slujba consolidării Statului, punând accentul pe „fapte", până într-atât încât s-a ajuns în situația ca vânzarea „indulgențelor" să-l compromită, de aici născându-se protestantismul care proclamă ca suficientă exclusiv „credința". Însă „fapta" fără credință nu ajunge, iar „credința" fără fapte este moartă. Morala practică este un act imanent lumii terestre și o găsim în toate religiile, pe când „evlavia" specifică bisericii răsăritene, superioară tuturor celorlalte, „constă într-o legătură mistică cu «lumea de dincolo», cu transcendentul. Ca în *Divanul* lui Cantemir, aproximativ, (opera filosofului român de la începutul secolului al XVIII-lea nefiind totuși complet ferită de influențe apusene, fie și numai pentru faptul că ea își are stimulentul în cartea unitarianului Andreas Wisovatius, *Stimuli virtutum ac fraena peccatorum*, cum am arătat la locul potrivit) „preceptele religioase, dacă sunt, nu pot avea în vedere decât pregătirea pentru lumea cealaltă, față de care această viață nu are nici o importanță, sau o importanță relativă de pregătire a celeilalte. În fine: „Creștinismul dreptcredincios, ca religie, nu e în sine nici moral, nici imoral, ci a-moral (sic!). El nu se preocupă în sinele său de organizarea fericirii pământești, ci de pregătirea vieții de apoi". Sensul esențial al *Predicii de pe Munte* nu se află în sintagma „Iubiți-vă unii pe alții", ci în cealaltă: „Nu vă adunați vouă comori care trec". Confundarea *Luminii* cerești cu ceea ce vine din „făptură și din fire" este cea mai mare orbire care pândește pe creștin, este o ispită a Satanei. Chiar ajutarea aproapelui trebuie privită ca o contopire întru Hristos, haina dată săracului și paharul cu apă dat celui însetat au un preț numai la Judecata din urmă, iubirea de oameni fiind astfel totuna cu iubirea de Dumnezeu.

În acest fel, la 24 de ani numai, nematur încă, Mircea Vulcănescu înțelegea să urmeze profesorului său, negând și el aportul filosofiei luminilor. Nu este întâmplător că, mai târziu mult, un mare adversar al comunismului, scriitorul rus Soljenițân, este un negator al tuturor realizărilor, în plan politic și de civilizație a omenirii, de la revoluția franceză încoace. Altfel privită, această operă de tinerețe a lui Mircea Vulcănescu vine să arate pe creștinul ortodox profund care, în pragul morții, la închisoarea din Aiud, lăsase impresionantul testimoniu: „Să nu mă răzbunați!"

*

„Elevii“ lui Nae Ionescu au fost mai mulți, unii dintre ei fără o operă de prim plan, cu excepția lui Mihail Sebastian, de care ne-am ocupat în secțiunea consacrată dramaturgilor interbelici, precum ARȘAVIR ACTERIAN (1907-1997), pe care l-am amintit cu ocazia comentării corespondenței lui Emil Cioran, un memorialist important totuși, prin o carte publicată în ultima vreme. Îi putem adăuga pe PERICLE MARTINESCU (n. 1911) prezent și el, cu aduceri aminte despre epocă, acum când, după decembrie 1989, se poate scrie în toată libertatea. Mult mai important este PETRU COMARNESCU (n. 27 noiembrie 1905, la Iași — m. la 27 noiembrie 1970, la București, îngropat, la dorința lui, în cimitirul de lângă mânăstirea Voroneț, în partea din spre altar), un anglist și un americanist dintre cei mai rari printre contemporanii săi, cu un doctorat în filosofie și istoria artelor trecut la Universitatea din Los Angeles, în 1931 (era și licențiat în drept și filosofie al Universității din București, 1928-1929), cu teza *The Nature of Beauty and its Relations to Goodness*, tipărită în românește cu titlul *Kalokagathon* (1946). Împreună cu C. Noica și MIHAIL POLIHRONIADE (și aceasta unul dintre „elevii“ lui Nae Ionescu, mort odată cu grupul legionarilor executați din ordinul lui Carol al II-lea) a editat *Acțiune și reacțiune* (1929-1930). „Caiete semestriale de sinteză națională“, a colaborat la *Politica, Rampa, Vremea, Ultima oră, Revista Fundațiilor Regale* (1934-1947), *Națiunea* (1934-1948), *Viața românească, Lumea,* editată de G. Călinescu, la *Arta plastică* etc. A fost unul dintre cei mai mari comentatori de artă plastică din câți am avut și avem, scriind și publicând multe monografii dedicate unor pictori români și străini: Fr. Șirato, Magdalena Rădulescu, Octav Băncilă, N. Grigorescu, Ștefan Luchian, N. Tonitza, Ion Țuculescu, o *Viața și opera lui Rembrandt van Rijn* (1957), un studiu asupra lui Constantin Brâncuși: *The Rumanian and the Universal in Brancusi's Work* (1970) și *C. Brâncuși, mit și metaforă în sculptura contemporană* (1972). Ca literat, se remarcă prin excepționalele memorii de călătorie despre America, deosebit de atractive prin stil, prin modul cum iese la suprafață — între atâtea informații despre locurile văzute — omul și gânditorul subtil, fără preconcepții, la mijloc venind cultura de mare întindere și profunzime pe care o posedă autorul, absolut liber de obsesiile scientiste și... pedagogice ale altora. Cărți precum: *Homo americanus* (1933), *Zgârie-norii New York-ului* (1933), *Chipurile și priveliștile Americii* (1940), *America. Lume nouă — Viață nouă: 1930-1947* (1947) se citesc oricând cu cel mai mare interes.

*

Printre cei mai fideli, (în înțelesul naeionescian al cuvântului), urmași și „elevi“ ai maestrului trebuie menționat neapărat VASILE BĂNCILĂ, cu numai

7 ani mai tânăr decât profesorul, brăilean și el prin naștere (1 ianuarie 1897 — 10 iunie 1979, București), cu studii primare și secundare făcute în orașul de la Dunăre (1908-1916), participant ca voluntar la primul război, combatant în primele linii, grav rănit, decorat cu Ordinul Mihai Viteazul. Studiile superioare, la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din București, unde se înscrie îndată după întoarcerea din război, le urmează între 1918-1922, obținând o licență în filosofie *magna cum laude* și o bursă de specializare la Paris (1925-1927; 1929-1930). A fost profesor la Școala Normală din Brăila și la Liceul „Mihai Viteazul" din Capitală. A colaborat la *Gândirea, Gând românesc, Revista de filosofie, Satul și școala, Ethos, Fântâna darurilor*, apoi și la *Steaua, Vatra, Secolul 20, Orizont, Luceafărul* etc. A fost un adept și un admirator al lui Vasile Pârvan, C. Rădulescu-Motru și, mai ales al lui Lucian Blaga, cărora le dedică o serie de studii și eseuri deosebit de pertinente, caracteristice în sensul unui tradiționalism bine temperat, luminat, militant pentru viitorul neamului în care credea cu toată tăria.[1] Înaintea tuturor acestora însă, cum reiese din prefața la *Istoria logicei* („cursul al doilea, 1929-1930")[2], editat împreună cu C. Floru, C. Noica, Mircea Vulcănescu, Octav Onicescu și Ștefan Teodorescu, după stenograma litografiată a lui Teodor Ionescu, Băncilă este adeptul înfocat al concetățeanului său Nae Ionescu, una „din cele mai interesante și mai patetice existențe din istoria intelectualității românești", stăpânit de o neistovită „sete interioară a aventurii dramatice", dând „celor care îl înlocuiesc pe Dumnezeu, morala, familia, prietenia și chiar neamul, cu rangul social", un exemplu de... „cerbicie dusă până la martiraj". Nae Ionescu putea fi om de societate, chiar un „monden" disprețuia „erudiția" dar era în același timp un „ascet" și un „creștin ortodox", capabil de reculegere adâncă. Era un „liric" și totuși un dușman al oricărui melodramatism și a ceea ce nemții numesc „Schwärnerei"; iubea mult „precizia" și „faptul conturat" foarte exact; era contradictoriu și „complex", dar nu și „complicat"; îl interesa „viața integrală" și „trăirea în funcție de timp", de aceea probabil nu s-a grăbit să scrie cărți, cărțile tipărite părându-i-se un fel de „ferpare de înmormântare"; era un ... „viitorist", dialectic legat de trecutul neamului său: „N-a fost la noi om care să fie mai obsedat de viitor, dar n-a fost altul care să blameze mai incisiv «pașoptismul», nu atât

---

[1] Din operele lui Vasile Băncilă: *C. Rădulescu-Motru, pedagog*, Buc., 1932; *Doctrina personalismului energetic a d-lui C. Rădulescu-Motru*, Buc., 1937; *Tragicul lui Pârvan și tragicul modern*, Brăila, 1937; *Lucian Blaga energie românească*, Cluj, 1938; *Semnificația Ardealului*, Buc., 1944.

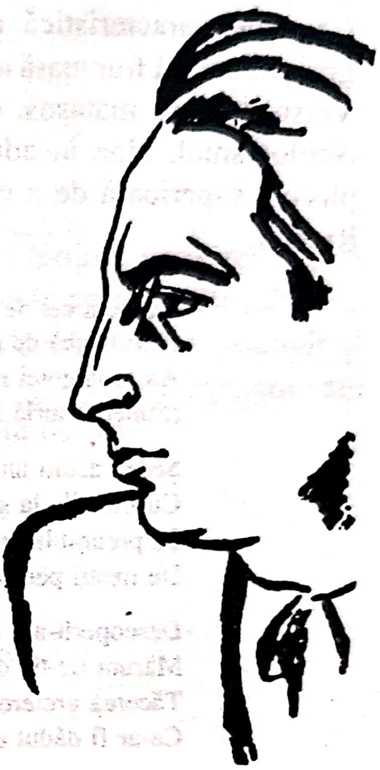
[2] Nae Ionescu, *Istoria logicei, al doilea curs, 1929-1930*, Monitorul Oficial, Buc, f.a.

paşoptismul care a fost, ci acela care este". Îl caracterizau în mod egal „istoricismul şi metafizicismul", atitudinea de participant la curgerea timpului, dar şi „atemporalitatea". Pentru Nae Ionescu, „a primi un cunoscut, a aşeza cărţile în rafturile unei biblioteci, a face ordine la un oficiu de librărie, a cerceta registrele şi rulajul unei instituţii financiare" erau gesturi tot atât de importante ca şi citirea aprofundată a unei cărţi de filosofie. Elevul nu pregetă a-i admira, totodată, „păgânismul şi ascetismul", găsind la el „ceva de om de Renaştere şi totuşi ceva de cruciat". Fireşte, avem de a face cu un punct de vedere al lui Vasile Băncilă însuşi, întâi şi întâi, faţă de Nae Ionescu, dar important este să constatăm că el a văzut în profesorul de logică şi metafizică un precursor al lui Lucian Blaga: „Înainte ca Lucian Blaga să-şi fi lansat fastuoasele lui trilogii, Nae Ionescu a lucrat direct, printr-un învăţământ oral, asupra conştiinţei filosofice a tineretului nostru, producând o elită gânditoare care avea să se manifeste curând în publicistică şi în crearea de opere". Afirmaţia nu este riguros exactă, dar ca document de istoria culturii ne interesează foarte mult. Pentru Vasile Băncilă, Nae Ionescu trebuie aşezat lângă Pârvan, Blaga şi Nichifor Crainic. Era, în sfârşit, „cea mai vie figură a culturii româneşti din al doilea pătrar al veacului al douăzecilea". Vasile Băncilă nu a scris beletristică şi, s-ar zice, nu poate forma obiectul istoriei literare, ca dealtminteri şi scrierile altor „fani" ai lui Nae Ionescu (între alţii, C. Floru, trebuie menţionat ca traducător avizat al lui Nicolai Hartmann, cu *Estetica* şi cu *Principiile filosofice* ale lui Hegel; chiar marele matematician Octav Onicescu a scris studii filosofice dedicate lui Newton şi Descartes etc.). Interesează însă punctul lui de vedere în legătură cu filosofia şi poezia lui Lucian Blaga.

> „Viziunea cosmică ţărănească se aliază foarte bine cu metafizica, ea având un caracter ontologic. Realismul ţărănesc nu poate fi înţeles după obişnuitele modernisme, fiindcă e ceva mai complicat şi mai larg. Iar Blaga aşează fiinţa culturii şi destinul omului tocmai într-o perspectivă ce depăşeşte suveran direcţia naturalistă şi angajează cel mai patetic metafizicism".

Este, în cele scrise de Vasile Băncilă, în acest eseu, o personală, semnificativă pentru epocă, încercare de punere în relaţie a filosofiei blagiene cu mişcarea de idei din jurul tradiţionalismului bucureştean, al lui Nichifor Crainic sau Nae Ionescu, eventual aflarea şi a unor punţi de legătură cu „energetismul" profesat de C. Rădulescu-Motru. Eseistul caută reperele istorice posibile, indicând „ardelenismul" căutător al originilor noastre, fie la iluminiştii de la începutul veacului XIX, fie la „modernul" autor al teoriei „spaţiului mioritic" care ne invită să scrutăm inconştientul abisal al naţionalităţii, în evul de mijloc sau şi mai în adâncurile trecutului, în preistorie.

G. CĂLINESCU[1]



Spiritul cel mai cuprinzător dacă nu și cel mai profund, din prima jumătate a secolului al XX-lea românesc, este G. Călinescu. Poet, romancier de prima mărime, critic și filosof al artei, istoric literar de talia unui De Sanctis ori Lanson, eseist strălucit și „profesorul" câtorva generații, el este Titu Maiorescu al epocii celui de al doilea clasicism al literaturii române, pe care singur l-a comparat o dată cu „secolul de aur" din vremea lui Ludovic al XIV-lea. Un „spirit rector", în adevăratul înțeles al cuvântului, un legiferator cum fusese Maiorescu, Călinescu nu a fost, într-o epocă de mare efervescență culturală, de înflorire a o serie întreagă de curente îndeajuns de diferite, uneori contradictorii. Însă, după 1940 mai cu seamă, după Ibrăileanu, după Iorga și Lovinescu, mai toți scriitorii au văzut în el o conștiință conducătoare a epocii. Prin importantele sale monografii asupra lui Eminescu și Creangă, mai târziu asupra lui Gr. Alexandrescu și N. Filimon, dar mai ales prin *Istoria literaturii române...*, G. Călinescu realiza marea sinteză literară a epocii, între trecut și prezent, descoperea și formula în chipul cel mai cuprinzător specificul național, punea valorile spirituale ale poporului nostru alături de cele ale lumii întregi, cu o competență de nimeni atinsă până acum.

---

[1] G. CĂLINESCU (n. 19 iunie, București, 1899 — m. 12 martie 1965) a urmat studiile elementare și liceale la București, petrecând o parte din copilărie și adolescență la Botoșani și apoi la Iași, în anii primului război. În 1923 își lua licența în litere și filozofie la Universitatea din București și era numit profesor în învățământul secundar, unde, cu intermitențe, a funcționat relativ mult. La îndemnul profesorului de limba și literatura italiană Ramiro Ortiz, care-l asociase la redactarea revistei *Roma*, și la recomandarea istoricului D. Onciul, pleca, în 1924, în Italia, în vederea specializării în arhivistică, în cadrul Școlii române condusă pe atunci de Vasile Pârvan. În capitala Italiei a elaborat, în urma unor asidui cercetări arhivistice, studiul istoric referitor la propaganda catolică în Țările Românești *Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII* (1925), completat apoi prin *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni* (1930). Însă debutul în italienistică, și ca scriitor totodată, și-l făcuse încă din țară, în 1924, cu traducerea în românește a cărții lui Giovanni Papini *Un uomo finito*, bine primită de public. Șederea în Italia nu s-a soldat numai cu atât. Mult mai importantă, pentru formarea criticului și istoricului literar, a fost studierea la sursă, în marile biblioteci din Roma, a literaturilor europene, vechi și noi, în primul rând a celei italiene și spaniole, încă puțin cunoscute la noi. Întors în țară, în 1926, debuta ca poet la *Universul literar* condus de Perpessicius, colaborând

Autoritatea criticului era cu atât mai mare, cu cât el însuși stă printre romancierii de prim rang ai epocii. Debuta însă ca poet cu bucăți pe care placheta scoasă în 1937, sub titlul *Poesii*, nu le reține decât în foarte mic număr. Cea mai caracteristică este *Neoromantică*, având ca notă dominantă poza grandilocventă frumoasă a studiosului abia ieșit dintre rafturile pline ale bibliotecii. Versurile curg mătăsos, cu o știință a prozodiei fără cusur, studiată îndelung. Neologismul, bine încadrat în context, sugerează intelectualitatea și un fel de plăcere superioară de a construi replica peste veac, către Lamartine, Tieck sau Richter:

> La lacul cel de munte, sub ninșii colți alpini,
> Pe-o bancă de mesteacăn, solemn și elegant,
> Ax redingotei negre, țilindrului gigant
> (Funebră turlă sumbră printre molifți și pini),
>
> Ședea acum un secol Poetul. Sau tăcut,
> Cu mâinile la spate, cu coamele pe umăr,
> Se preumbla prin codri, cătând solemn un număr
> De trestii pentru orga cu fluierul acut.
>
> Descoperit-am lacul între păduri. C-un tic
> Mărunt tic-tic din vestă ceasornicul măsoară
> Tăcerea greieroasă ce valea împresoară,
> Ce-ar fi dădut extaze lui Richter și lui Tieck.

Atitudinile lirice se impun „teoretic“ poetului critic și istoric literar trăitor printre cărți. Ideea că lucrurile vetuste își au poezia lor, precum și un pasaj din *Les nouvelles nourritures* de André Gide, îl duc la compunerea *Ghenca*, portretul unei osificate mătuși din „Casa cu molii“, pe care îl vom întâlni și în romanul *Cartea nunții*. Iată poezia dulcețurilor pietrificate de vechime:

însă mult mai abundent cu cronici și studii literare la cele mai importante publicații ale vremii: *Viața literară* (1927—1929), *Sburătorul* (1927), *Gândirea* (1927—1929), *Opinia* (1927—1928), *Vremea* (1930—1931), *Viața românească* (1931; 1933—1934; 1937—1938), *România literară* (1932—1934), *Adevărul literar și artistic* (1931—1939), *Revista Fundațiilor Regale* (1936—1938; 1940; 1945—1947), *Însemnări ieșene* (1940) etc. A avut reviste proprii: *Sinteza* (scoasă în 1927, împreună cu I. Valerian și G. Nichita), *Capricorn* (1930), *Jurnalul literar* (editat la Iași între 1 ianuarie 1939 — 31 decembrie același an, având printre colaboratori pe Al. Piru, G. Ivașcu, Adrian Marino, Eusebiu Camilar, Magda Isanos, Edgar Papu, Mihail Chirnoagă, Mircea Mancaș, C.D. Loghin, Al. Dimitriu-Păunești și mulți alții), apărut și într-o a doua serie, sub forma unor broșuri, în 1946—1947 și 1947—1948, cuprinzând prelegerile profesorului la Facultatea de litere și filozofie din București. La acestea putem adăuga alte două publicații proprii, cu perspective mai largi, extraliterare. *Lumea* (1945—1946) și *Națiunea* (1946—1949). Începând din 1947, Călinescu este un colaborator statornic la *Contemporanul*, până la sfârșitul vieții, ținând săptămânal așa-numita *Cronică a optimistului*. A condus, de asemeni, Institutul de istorie literară care îi poartă acum numele și a editat *Studii de istorie literară și folclor* (1952—1963), urmată de *Revista de istorie și teorie literară* (1964). Principalele opere călinesciene de istoriografie, critică și teorie au apărut în următoarea ordine: *Viața lui Mihai Eminescu*, Ed. Cultura Națională, 1932; ed. a II-a, 1933; ed. a III-a, Ed. Fundațiilor, 1938; ed. a IV-a, E.P.L., 1964; *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Ed. Fundațiilor, 1934, vol. II, 1935, vol. III, 1935, vol. IV, 1936, vol. V, 1936; *Viața lui Ion Creangă*, Ed. Fundațiilor, 1938, ed. a II-a, E.P.L., 1964; *Principii de estetică*, Ed.

Dulapul e-o vitrină cu-obiecte milenare,
Dulcețurile-s grele de vișini și caise,
Cu zeama ca de sticlă elină, bloc de vise,
Și-n loc de linguriță mi-ar trebui amnare,

Cu degetele pipăi această miere-etruscă,
Uscată ca o lavă, cu smalțuri de coral,
Solidă, fără vârstă, cu miezul mineral,
În care doarme-o veche, zaharisită muscă.

O altă mătușă, Magdalina, din aceeași „Casă cu molii", va fi evocată în *Rochia de moar*, o adevărată capodoperă în felul ei pe tema vetustății. Dintr-o ladă de Brașov, o „veștejită rochie de jeuri și moar", mirosind a patchuli și împrăștiind din falduri „un nor de molii albe", capătă glas, și octogenara care a purtat-o în tinerețe cere poetului să-i compună o Vita nuova:

Mătușa-și împreună mănușile de ață,
De poala hainei mele îngenunchind se-agață,
Și implorând burlesc, îmi zice: „Sprijin dă-mi
Să trec nevătămată prin douășpatru vămi,
Scrie-mi vreo două stihuri, fă-mi vâlvă dăscălească,
Să mă cunoască lumea și să mă omenească."
„Îmi va fi greu — zic eu — acum întâia oară
Să-ncerc o Vita nuova pentr-o octogenară".

Spiritul călinescian clasicizant descoperă poezia în asociațiile mitologice, ca în *Vânătoare* sau *Fragment epic*. Interpretările sunt dintre cele mai inedite și se bizuie pe o mare viziune plastică. Imaginile se realizează în cuvinte căutate anume pentru concretețea lor, neaoșe ori violent neologice. O pagină din Herodot

---

Fundațiilor, 1939, ed. a II-a, E.P.L., 1968; *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Fundațiilor, 1941; *Istoria literaturii române, compendium*, Ed. Națională-Mecu, 1945, ed. a II-a, 1946, ed. a III-a, cu o postfață de Al. Piru, E.P.L., 1968; *Impresii asupra literaturii spaniole*, Ed. Fundațiilor, 1946; Ed. pt. Lit. Universală, 1945; *Nicolae Filimon*, Ed. Științifică, 1959; *Grigore Alexandrescu*, E.P.L., 1963; *Vasile Alecsandri*, 1965; *Estetica basmului*, E.P.L., 1965; *Arta literară în folclor*, în vol. *Istoria literaturii române*, I, Ed. Academiei R.S.R., 1964. Creații literare propriu-zise: *Cartea nunții*, roman, Ed. Adevărul, 1933, ed. a II-a, în *Opere*, I, E.P.L., 1965; *Poesii*, Ed. Cultura Națională, 1937; *Enigma Otiliei*, roman, Ed. Cultura Națională, 1938, urmat de multe alte ediții; *Șun sau calea netulburată, mit mongol*, Ed. Gorjan, 1943, ed. a II-a, E.S.P.L.A., 1953; *Trei nuvele*, Col. Contemporanul, 1948; *Kiev, Moscova, Leningrad*, memoriul de călătorie, E.S.P.L.A., 1949; *Bietul Ioanide*, roman, E.S.P.L.A., 1953, ed. a II-a, 1963, ed. a III-a, în *Opere*, vol. V—VI, 1966; *Am fost în China nouă*, memorial de călătorie, E.S.P.L.A., 1953; *Scrinul negru*, roman, E.S.P.L.A., 1960, ed. a II-a, E.P.L., 1963, ed. a III-a, în *Opere*, vol. VII—VIII, E.P.L., 1968; *Lauda lucrurilor*, E.P.L., 1963, versuri, reeditare în *Opere*, vol. II, E.P.L., 1965; *Teatru*, E.P.L., 1965.

BIBL.: *Opere*, I—XIII, E.P.L., devenită Minerva, 1965—1970; *Scriitori străini*, antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, Ed. Universală, 1967; *Studii și cercetări de istorie literară*, prefață și note de Al. Piru, Ed. Tineretului, 1965; *Studii și comunicări*, culegere și cuvânt înainte de Al. Piru; Dumitru Micu, *G. Călinescu;* Ion Bălu, *Viața lui G. Călinescu;* Cornelia Ștefănescu, *G. Călinescu sau „seriozitatea glumei artistice"*, Ed. Jurnalul literar, 1996.

reține figura lui Hercule împingând boii lui Geyron spre Istru, în câmpia geților. Poetul se voia grec — în orice caz așeza vechimea poporului de la Dunăre la vârsta elinică — și cu ochiul modernului practică acel hieratism epic stilizat anume pentru intelectualii rafinați. Vitele au coarne *lunare* și gușí *severe, de zei fără cuvânt, bouarul* semizeu răcnește *cu toată falca, urlă, sare la rând pe patru cai*, aruncă *grea măciuca*, plăcerea versificatorului fiind de a găsi echivalente autohtone pentru o statuarie sălbatică și totodată solemnă, impunătoare:

> Cu răgete s-opriră greoaiele armate
> Și Hercul pe măciucă stătu-ntr-un aprig studiu,
> Nebănuind c-o vână de ape sfărâmate
> Scotea căzând din ceruri acel solemn preludiu.
>
> Prins de-un alean sălbatec, c-o mână la cerbice,
> Își drese speriat un behăit de oaie,
> Apoi dând pinteni iepei, în plesnituri de bice
> Porni mugind un cântec cu șuier de cimpoaie.
> *(Herodot, IV, 8—9)*

Câmpia scitică străbătută de grelele cirezi de bivoli impresiona pe Felix din *Enigma Otiliei*, în vizită la moșia lui Pascalopol din Bărăgan; vedenia rămâne tot mitologică:

> „Colbul crescu ca o furtună și înnegri totul. În inima lui se zăriră întâile vite lungi, bituminoase, cu capul plecat și adulmecător, ca al unor rinoceri, mergând ondulat ca o barcă infernală pe Styx. Apoi veniră mai multe laolaltă plutind, îndesate, bărboase și, în sfârșit, invazia fu atât de generală, încât brișca fu înconjurată de acești zei negri, care trăgeau din nări privind spre Otilia, confundând-o poate cu o buruiană mai înaltă. Toată câmpia părea din pricina colbului cotropită de bivoli... Tropotul, răgetele sugrumate făceau larmă surdă... În curând, printre bivolii mai risipiți dinspre margine, se ivi călare, cu un băț în mână, un om aproape gol, cu pielea tot așa de neagră și de mânjită de noroi uscat ca și a bivolilor. Degetele picioarelor atârnând fără scări erau îmbrăcate într-o coajă de tină. Noroiul în care intrase i se lipise în țurțuri de perii fluierelor. Sudoarea îngroșată cu colb îi brobona fruntea adăpostită sub o pălărie mică, ardelenească, foarte unsuroasă și semănând cu tichia lui Mercur. Părea Hermes însuși, rătăcind prin nămoluri, cu caduceul rupt.“.

Acest neoclasicism ar putea fi apropiat de acela al lui Carducci, în sensul reactualizării temelor antice în modernism, o relație putând fi stabilită în tradiția românească prin Duiliu Zamfirescu, influențat și el de marele poet italian, cum am arătat. Substanța liricii stă însă în suprasaturarea de livresc a poetului, care visează ieșirea dintre tomuri, teatral totuși, ca în mai târziul *Georgicon* din volumul *Lauda lucrurilor* (1963), conținând bucăți compuse între 1938-1963:

> S-adun visez grămadă volumele vestite,
> Și să le văd nuiele de flăcări mistuite,

Și numai cu *Virgilii Gergicon* subsuoară
Să plec apoi la țară.

Pe-un corn de plug cu stânga să-mpart în largi răstimpuri,
În gânduri cu Poemul, mari chiote la câmpuri,
Iar boilor ce fac mătănii pe-arătură,
De bici, o plesnitură,

Ca moale clătinându-și, gigantici melci cuminți,
Băloasele lor boturi cu izmă printre dinți,
Copitele să-ndemne și-agalele spinări,
Suflând abur pe nări.

De o poezie a naturii în înțelesul obișnuit al cuvântului nu poate fi vorba, ca la romantici. Poetul, asemeni arhitectului Ioanide din romanul de mai târziu, este un clasic care impune transformări naturii. Nu alta era atitudinea anticului Virgil. Însă emulul lui modern, trecut o dată prin experiența romanticilor, compune pe o *temă dată*, distrându-se superior, și învălmășeala imaginilor trezește senzația barocului:

Aprins către amiază, cu răsuflarea lipsă,
M-aș trage sub rotata stejarului eclipsă,
Luând din căruță pâinea fierbinte pe la muchi,
Aș frânge-o pe genunchi.

Și-adulmecând cu nasul plăcuta abureală,
Cu mâna salutând dogoarea triumfală,
Sălbatec aș mușca din cașul de zăpadă,
Ca vulturul din pradă.

Apoi aș scoate oala cu-ntunecatul vin,
Și priveghind cu ochii la trosnetul bovin
De fălci care strivesc cocenii într-o doară,
Ca pietrele de moară.

Vârându-mi tot obrazul în lutul cu arome,
Împodobit pe pântec cu smalțuri policrome,
Aș soarbe băutura cu-atâta sete-ncât
Mi-ar gâlgâi pe gât.

Este, în atitudinea poetică, în dexteritatea de a mânui versul și de a ataca anume teme, de mai înainte știute ca fiind productive, și ceva din jocul superior al cărturarului Odobescu din *Pseudokinegetikos*, care cocheta cu inteligența și cultura cititorului. O sursă sigură de poezie este, de la Lucrețiu încoace, a *lăuda* materia, focul, soarele, luna, zăpada, aerul, brazii, lucrurile familiare, ceasul, oglinda, patul, fotoliile, rochiile vechi, vegetalele decorative sau alimentare etc.

De obicei, cântecul trebuie să fie simplu de tot, gnomic, și numai din loc în loc, pitită cu mare meșteșug — ca spre a inculca impresia de spontaneitate —, apare câte o metaforă ce surprinde. Pretenția de profunzime nu e de găsit, și tenebrosul romantic, ori neliniștea modernilor sunt ocolite în favoarea seninătății clasice:

Tot universul nu este
Decât joc de mari curcubeie,
În scripetul lumii celeste
Eu sunt așezat pe-o scânteie.

Ce este-n planetele șapte
Se-ascunde în elemente,
Bolta e stropită cu lapte,
În lapte-s de stele fragmente.
(Lauda materiei)

Cristal scump e gheața,
Albă și rece zăpada,
Flacăra-i caldă ca viața,
Parfumată livada.

Frumos cântă din stâncă
Izvoarele când cad
În valea adâncă
Cu bușteni de brad.
(Omul)

În munți am auzit o surdă canonadă,
Crezui că stânci imense au început să cadă.
Izbeau în brazi topoare. Cântau c-o sfâșiere
Vibrante joagăre, harfe forestiere.
(Brazii)

Harbuz, colosal smarald
Crescut pe pământul cald,
Vas lucrat de mâini persane,
Tăiat în meridiane,

Din care în razele lunii
Beau fazanii și păunii,
Smălțuită, verde mitră,
Uriașă, dulce chitră.
(Pepenele verde)

Eminescu și, după dânsul, Anghel poetizau greierul, al cărui țârâit comentează singurătatea, starea de meditație la scurgerea timpului în veșnicie. Acum motivul este amplificat cu mare știință. Greierii cântă în bibliotecă, dintre cotoarele infoliilor devenite livada plină de bălării a benedictinului studios.

„Tăcerea greieroasă“, pe care am întâlnit-o și în *Neoromantică*, poate fi chiar simfonia cărților din rafturi:

Aseară-n biblioteca mea,
Din sobă, ușă, dușumea,
Din rafturile de stejar
Am ascultat un cântec rar,
Veneau de pretutindeni scârțâiri
În râuri limpezi și subțiri,
În mărunțele ferăstraie;
Părea că în odaie
Crescuse deodată o livadă
Și buruieni în ladă,
Și printre tomuri cu cotoare roșii
Foșnesc lin chiparoșii,
Că în Machiavel și Guicciardini
Se zbat de vânt măslinii.

Nu mai puțin, un greier țiuie în condeiul proprietarului bibliotecii ce râvnește la gloria înaintașilor:

Însă un greier mic,
Lui Sèneca amic,
Ascuns în tocul auriu,
Chiar ziua țiuie când scriu.
(Greierii)

Poetice sunt personajele de prin cărți vechi precum Erotocrit, Deborah, Haricleea, Aretuza, cunoscutele motive biblice, cum e acela al soartei schimbătoare sau al deșertăciunii Eclesiastului. Călinescu este adevăratul descoperitor al poeziei cronicilor, în proză sau rimate, și al cărților populare. Și tot el a demonstrat în chipul cel mai strălucit arta poetică în folclor și estetica basmului. De aici îndrăzneala de a aduce pe miticul Orfeu în versul doinei:

Frunză verde măghiran,
Mă născui prunc năzdrăvan,
Maica vineri m-a făcut,
Spre sâmbătă am crescut,
Iar duminecă la lună
Începui să cânt din strună.
Sunt fecior de Dumnezeu,
Pe numele meu Orfeu.
Avui dragă ce-i zicè
Vestitei Evridikè.
(Doina lui Orfeu)

Situându-l printre Arghezi, Blaga sau Barbu, contemporanii săi, nu *profunzimea* trebuie căutată în poezia lui Călinescu. În anume chip, el se apropie mai mult de Ion Pillat. Există însă la îndrăznețul și extrem de cultivatul critic, la savantul Călinescu, o neașteptată dezinvoltură cu care *demonstrează* poezia, luînd anume posturi histrionice frumoase. Ioanide cel din roman nu iubește dramatic, profund, ca Eminescu, și femeile pe care le adoră, rând pe rând, sunt numai ipostazele imperfecte ale unui prototip ideal de esență clasică, estetic neapărat. Acesta este bunăoară sensul poeziei erotice, teatralitatea unor hexametri ca următorii:

„Mă iubești?“, pe Til întrebai, strângând-o în brațe.
Părul pe-obraz revărsându-mi, râzând zise: nu.

„Cugetă bine ce spui, am strigat cu fața spre lună.
Zeii stau martori în stele cu ochii la noi.“

Til mă scrută cu privirea albastră ca marea,
Candid și galeș zâmbind, din nou zise: nu.

„Vrei tu să fiu Agamemnon, Alexandru sau alt erou mitic?
Troia vrei, Theba? Mă vrei cu spada sclipind?“

Noaptea era măreață, se-auzea al plantelor cântec,
Til, mângâindu-mi coama, zise iar: nu.

Degetele-ncet eu prin aer le resfirai ca pe liră,
Vaiete triste de fiare răsunau prin păduri.

„Știi cât a plâns Orfeu, pierzând pe Euridikè,
Jalea mea este mai neagră «nu» de-mi răspunzi.“

Til mă cuprinse de gât, pe umărul meu lăsă capul,
Buzele abia mișcând, ca un ecou șoptit: nu.

(Nu)

La o primă ochire, activitatea de poet a lui G. Călinescu pare a se mărgini numai la demonstrarea, din punctul de vedere al criticului, a universului poeziei, teoretizat în *Principiile de estetică* și în atâtea alte locuri. În realitate, ambițiile scriitorului sunt mai mari, și ar fi o greșală tendința de a vedea aici numai exercițiile superioare ale unui amator. Există în versurile călinesciene un ton major, optimist, o seninătate mediteraneană, clasică, indiciu de manifestare a rasei, ca și o secretă polemică față de tot ceea ce este obscur, descurajant, odată cu o pledoarie pentru încrederea în viață și în forțele constructive ale omului. Nu este exclus ca o nouă lirică românească să răsară, de aici înainte, pe urmele lui Călinescu.

Poetul, reprimat oarecum, însă de loc minor cum cred unii, explică pe prozator. Ceea ce însuși spune în *Istoria literaturii române*... referitor la primul său roman, *Cartea nunții*, trebuie neapărat crezut:

„Intenția lui G. Călinescu, scriind *Cartea nunții*, a fost, pe de o parte, de a se recrea, pe de alta, de a face un exercițiu minor în vederea unei plănuite opere epice, căutând a separa prin dezlănțuire elementul liric care-i e (valabil ori nu) congenital."

Modelul, mărturisit, era idila anticului Longos. Dragostea și apoi nunta dintre Jim și Vera readuc în plan modern povestea iubirii dintre Daphnis și Chloe, însă fără complicațiile d'annunzziene din *Thalassa* lui Macedonski. Necunoscătorii sau răuvoitorii — dintre aceștia au fost mulți în epocă — erau gata să acuze pe autor de pornografie, mai cu seamă în paginile care descriu *nunta* eroilor cărții. Nimic mai străin spiritului călinescian decât aceasta! Poetul ar fi putut invoca în sprijinul său suavitatea actului naturalistului care explică fecundația florală. E drept că Jim nu mai este un nubil, ci numai tânărul ajuns în pragul maturizării, un intelectual modern, cu proiecte clare întrucât privește cariera, de loc însă un consumat în experiențele erotice sau în iubirea metafizică. Înțelegând căsătoria ca un act natural și ca o instituție absolut trebuitoare insului constructiv, un soi de confort sentimental necesar intelectualului, el ezită un moment în alegerea fetei ce ar fi trebuit să-i fie soție. Fără s-o știe, poate, momentul este al unei scurte crize, și romancierul are deosebitul tact de a pune pe erou să aleagă pe negândite tocmai pe aceea pe care o cunoștea mai puțin, fata căreia îi furase un sărut în tren, spontan tinerește, profitând de obscuritatea provocată de trecerea printr-un tunel:

„— Vera — întrebă el emoționat —, tu mă iubești?
— Da! izbucni ea în plâns, sorbindu-și micul nas înghețat.
— Atunci vrei să te iau de nevastă?
Această întrebare banală i se păru solemnă și mișcătoare în cel mai înalt grad. Vera, vârându-și bărbia în piept și suspinând mereu, răspunse:
— Vreau!
— Cui trebuie să te cer? întrebă Jim.
— Mamei! îngână mai potolită, dar incredulă Vera.
— Atunci să mergem.
— Unde?
— La mama!
— Acuma? zise fata speriată.
— Dar când, peste un secol?"

„Clasicismul" romanului stă mai întâi în patosul cu care scriitorul aprobă și admiră, cântă, putem spune, nunta celor doi tineri, Jim și Vera, văzuți ca un cuplu „normal", în antiteză cu mucegăitele mătuși celibatare, cu drama, grotescă în felul ei, a unchiului Silivestru Capitanovici, pus de surori sub interdicție și rămas astfel fecior, ca și ele, până dincolo de mijlocul vieții, obsedat, în cele din urmă, de nerealizarea lui omenească, fapt care-l determină să-și pună capăt vieții. Simpatic rămâne, la urma urmei, Dom' Popescu, bărbatul Tantei Caterina, unica mătușă căsătorită, specie de Mitică bon viveur. Ca și Stănică Rațiu din următorul roman, el este un demagog mai mult din instinct și, cu o nuanță de semidoctism specific, condamnă „pervertirea și distrugerea simțului moral în toate domeniile culturii, dar mai ales în literatură“. Dispărea de la îndatoririle casnice câte o săptămână întreagă și când se întorcea „gura îi mirosea a vin ca o vrană de butoi“; cerea numaidecât de mâncare și apoi se apuca de gospodărit, proclamând igiena muncii. Făcea teorii medicale, între care și aceea a doctorului Kneipp, care recomanda apa ca pe un medicament bun pentru orice fel de boală.

Păstrându-ne în cadrul ideii generale exprimate la începutul acestui capitol, conform căreia G. Călinescu reprezintă spiritul de sinteză cel mai cuprinzător la momentul 1940 în cultura românească, vom mai observa că nimeni dintre criticii contemporani lui nu s-a arătat atât de înțelegător față de înnoiri. Atenția acordată, în *Principiile de estetică,* fenomenului avangardist în poezie este o dovadă. În același timp însă nimeni dintre contemporani nu a fost mai în măsură, ca G. Călinescu, să descopere frumosul poetic în orice, să opereze, în a sa monumentală *Istorie a literaturii române...* disociațiile necesare și să pună în lumină, cu ochiul gânditorului modern, valorile trecutului. În propria-i creație poetică, el ne apare mai curând conservator, cu îndreptățire, odată toate măsurile luate din partea criticului care dăduse cea mai profundă și mai modernă interpretare a fenomenului Eminescu, problemă mereu centrală a mișcării spiritualității românești.

Conservator, în înțelesul major al cuvântului, sprijinit pe solide argumente estetice, se arată G. Călinescu mai cu seamă în teoria și în practica romanului. Specia, după cum s-a văzut, a avut o mare dezvoltare în literatura noastră interbelică și a prilejuit experimentarea — soldată adesea cu mari succese — celor mai variate forme. Un inovator de necontestat în acest domeniu a fost Camil Petrescu, și este cât se poate de semnificativ că teoreticianul Călinescu, atunci când se hotărăște să-și spună punctul său de vedere, abordează cazul cel mai dificil. În articolul *Camil Petrescu teoretician al romanului* — din *Viața românească,* nr. 1 pe 1939, cu referire directă la notele din *Patul lui Procust* —, G. Călinescu are cutezanța să afirme că însuși Proust, contrar părerilor preopinentului său, nu adusese înnoiri radicale în raport cu Balzac. Ceea ce s-a numit trăire a autenticului, memorie involuntară, dosare de existență etc. reprezintă, fără îndoială, tot atâtea înnoiri în tehnica romanului, după experiența simbolistă și paralel cu filozofia lui Bergson. Însă chiar în *À la recherche du temp perdu* ele riscă să devină numai „un album de senzații, de opinii, de maxime“, dacă la mijloc nu ar interveni construcția romanească organică, „lumea de tipuri și caractere“ valabilă în planul ficțiunii:

> „Romanul nu apare decât când ne dăm seama că începe să se organizeze o lume de tipuri și de caractere. Cât e viabil în Proust este obiectiv și organic și prin aceea clasic, deși aglomerat cu încetineală. Restul, adică trăirea concretului, a eului absolut, nu e, vai, decât un album de senzații, de opinii, de maxime."

Poată că nici într-un alt domeniu rigoarea gândirii estetice călinesciene — contestată de unii dintre contemporani — nu a funcționat cu atâta precizie ca în teoriile despre roman. După dânsul, ar fi o greșală, în orice caz o piedică serioasă în calea delimitărilor necesare, să considerăm *Iliada* și *Odiseea*, epica medievală ori *Decameronul* lui Boccaccio din categoria creațiilor romanești. Adevăratul roman începe numai cu Balzac. În niște *Reflecții mărunte asupra romanului*, venite mai târziu, opinia lui Călinescu e categorică:

> „Romanul este în orice caz o operă de știință, cu un termen mai potrivit pentru câmpul artei, un act de cunoaștere, metodic și liniștit ca o disecție, sau dacă vreți, pasionat rece, cu nervii supravegheați. [...] O scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experiență."

Observațiile de mai sus vin în sensul clasicismului călinescian, structural, pe care l-am văzut și la poet. A fi dezarmat în fața simplității vieții, a te lăsa atras de tenebros „de nebulos și increat", este, după G. Călinescu, o falsă postură, în fața realității și a artei, mai cu seamă când e vorba de roman. De aceea el nu recomandă nici introspecția analitică excesivă. Un roman ca *Madame Bovary* — arată criticul — „este un roman sintetic și analitic totodată, sintetic, fiindcă eroii sunt înscriși la oficiul de stare civilă, analitic, pentru că aproape toți slujesc la studiul plictiselii provinciale". Mai ales în roman nu e de loc obligatoriu să se abordeze probleme abisale, dar nici coborârea lui în contingentul jurnalistic nu e indicată — se spune în eseul *Sensul clasicismului*, lecția de deschidere ținută la Facultatea de litere din București la 16 ianuarie 1946 —, dată fiind necesitatea imperioasă a „psihologiei caracterologice" și a „umanității canonice". Adesea marile creații în domeniul romanului sunt opere „opace și exangue", „inefabile ca marea", „simplificate, schematice, exuberante".

Pentru că romancierul procedează asemănător omului de știință, clasifică, definește formule morale și studiază întotdeauna „viața vie", în principiu nu există „metode", balzaciene, stendhaliene, tolstoiene, proustiene etc. „Ceea ce conferă originalitatea unui roman nu este «metoda», ci realismul fundamental". Schemele sunt însă de presupus, pentru că fără organizare și clasificare nu există cunoaștere. Simpla „tăietură" din devenire este neantul pur, așa cum schematismul pur, apriorismul, rămâne o cifră abstractă. Creatorului nu-i rămâne decât să facă un „compromis" între concret și abstract, „între moment și eternitate, iar rezultatul e acea surprinzătoare viață a ficțiunilor".

Așa cum procedase cu motivele poetice, în articolul *Câteva cuvinte despre roman* (*Adevărul literar și artistic* pe 1938), Călinescu indica șase scheme epice:

> „1) Istoria tânărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viață, subordonând toate afecțiunile acestei pasiuni: ambițiosul plat, comun; 2) Istoria ambițiosului idealist, în stare de toate înfrângerile pentru glorie, putând oscila între ratare grandilocventă și geniul posac; 3) Istoria femeii nesatisfăcute, căzând la maturitate în dezordinea pasiunii romantice; 4) Istoria bărbatului matur plictisit de căsnicie, distrugându-și viața și familia în experiențe erotice tardive; 5) Istoria bărbatului sau a femeii care, neizbutiți ei înșiși în viață, își revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria progenitură; 6) Istoria incapacității de adaptare, care nu duce la lirism ca în nuvelistica noastră, ci la invidie."

Comentând schemele propuse mai sus, Al. Piru găsea personajele clasice corespunzătoare, respectiv: 1. Rastignac, Lucien de Rubempré, Julien Sorel; 2. Cousin Pons, César Birotteau, Balthazar Claës; 3. Madame Bovary; 4. Baronul Hulot; 5. Père Goriot, Felix, Grandet; 6. Cousine Bette. În chipul acesta, balzacianismul precumpănește în concepția lui Călinescu despre roman, nu neapărat ca „metodă" — spre a-i respecta liniile generale ale demonstrației —, ci ca mod de a gândi problema în strânsă legătură cu practica.

Vizibil în *Cartea nunții* — prin chiar „descripția de atmosferă" și prin „schematismul psihologic" —, el va fi aplicat sistematic în *Enigma Otiliei*, unde se poate observa combinarea a două din cele șase scheme epice arătate mai sus: de o parte, cazul tânărului Felix Sima, analizat la momentul unei crize erotice trecătoare — iubirea lui pentru Otilia —, înainte de a-și croi, ca și Jim Marinescu din primul roman, un drum ferm în carieră; de altă parte, istoria unei moșteniri, tribulațiile clanului Tulea, care pândește moartea zgârcitului Costache Giurgiuveanu. Averea, constând aproape numai din bani lichizi, va reveni celui mai vigilent dintre ei, lui Stănică Rațiu, Otilia, la vârsta incertitudinilor, se va însoți cu un bărbat mai în vârstă, moșierul Pascalopol, iar Felix își va urma o traiectorie a vieții de mai înainte proiectată. Compozițional, romanul se constituie ritmic, din episoade savant calculate ca întindere epică și ca putere de cuprindere a mediului studiat.

Mai importantă decât compoziția este galeria tipurilor, realizată cu o forță rar întâlnită la alți contemporani ai lui Călinescu. Moș Costache este zgârcitul maniac, bolnav trupește și sufletește, egoist la modul absurd uneori, ca toți avarii, dar cu o licărire de umanitate totuși, în sensul că pe Otilia, pupila lui, ar dori s-o înfieze, să-i lase averea, fără a se putea hotărî să ducă până la capăt gestul. Aglaie, sora sa, are un caracter asemănător, cu deosebirea că săracă fiind, e mai agresivă, autoritară la adresa copiilor și a soțului, crezându-se cu totul îndreptățită a-și moșteni fratele. Aurica, fiica ei, este tipul fetei bătrâne, urâțită de atâta așteptare a unei partide convenabile, virtuoasă prin forța împrejurărilor, invidioasă și bârfitoare întrucât o privește pe Otilia, în care vede o stricată și o concurentă de a doua generație. Titi, fratele ei, căsătorit, mai mult formal și sub patronajul mamei, este arieratul mintal, prea mult alintat de familie, căzut în monomania copierii de cărți poștale ilustrate. Simion Tulea, tatăl, verifică ereditatea fiului, principala lui preocupare fiind cusutul la gherghef, la care se adaugă — manifestare a senilității în plan fiziologic — o poftă de mâncare anormală: „— Mâncați — îndemna Simion pe Aurica și Titi —, mâncați, mâncarea este elixirul vieții! și el însuși înghițea cu lăcomie, vârând în gură bucăți mari de pâine și ștergând cu miez ultimele resturi de sos din farfurii".

Mai presus de oricare alt personaj, realizat magistral, este Stănică Rațiu. Avocat fără procese, trăind din expediente și în lipsa altor preocupări, inteligent și abil peste orice prevederi, el este cel mai mare demagog al sentimentului burghez de familie — cum observa Ov. S. Crohmălniceanu —, un Cațavencu de la începutul secolului al XX-lea pentru care „țărișoara" s-a redus la soția sa Olimpia, o femeie apatică și lipsită de orice personalitate, la socri, cumnați și mai ales la unchiul Costache, pentru care afișează o mare slăbiciune. De câte ori se anunță un atac de apoplexie, Stănică răsare ca din pământ, aduce câte un medic, eventual chiar preotul, în casa de pe strada Antim, răspândește cuvinte de mângâiere în dreapta și în stânga, organizează mici distracții, cum ar fi jocurile de cărți, face mai cu seamă mare caz de iubire față de soție și deploră împrejurarea de a nu-i fi dat copii viabili. Insul nu este neapărat odios — aici stă marele tact al romancierului —, în afară poate de scena în care este pus să smulgă de sub perna muribundului pachetul cu bani. Într-un fel, verva lui, prezentabilitatea, inteligența vie, de om „normal", anume observații de bun-simț, cuceresc până la un punct. Cu multă dreptate, pe Felix îl face să înțeleagă cam în ce ar consta „enigma" Otiliei, înclinată să se apropie mai curând de Pascalopol decât de dânsul: așa sunt femeile, la vârsta de 19—20 de ani caută ocrotire în preajma unui bărbat matur, iar dincolo de 30, înclină spre tinerii în jurul vârstei de 25 de ani. Ca și Dom' Popescu din *Cartea nunții*, Stănică crede a fi capabil să critice inexistența valorilor în cultură: „Să dăm, ceara mă-si, un Eminescu!", exclamă el la un moment dat, comic desigur, dar nu fără îndreptățire. Singur se declară profund: „He, he, Stănică e profund, degeaba încercați dumneavoastră să-l luați peste picior". Și, într-adevăr, demagogia lui atât de plină de viață, volubilă în gradul cel mai înalt, puterea de a se adapta la mediu într-un chip cu totul specific locului și timpului, fac din Stănică o *idee* care transcende orice impresie de trivial, semnul marei arte neapărat.

Când personajul se realizează mai puțin prin comportament — ceea ce nu e cazul cu Stănică Rațiu —, arta romancierului stă în portret. Iată portretul lui Moș Costache, văzut prin ochii lui Felix, care confruntă amintirea unei vechi fotografii cu omulețul apărut în capul scării din casa de pe strada Antim:

„...Felix mergea în neștire înspre strada Arionoaiei, când, deodată, o imagine i se fixă în minte. Pe un carton mic, o fotografie-vizit în tonalitate cafenie spălăcită înfățișa un om cu capul aproape depilat, cu ochii foarte proeminenți și cu buze groase, cu numai câteva fire negre rare în loc de mustăți. Această fotografie, care se afla pe biroul tatălui său, îi deștepta în minte, nu știa de ce, ideea unui hoț de copii mici. Însă era sigur că fotografia reprezenta pe unchiul Costache. Omulețul de pe scara scârțâitoare, mult mai bătrân, era aidoma moralmente cu unchiul din fotografie."

Portretul Aglaiei Tulea:

„Era o doamnă cam de aceeași vârstă cu Pascalopol, cu părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză. Fața îi era gălbicioasă, gura cu buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut, obrajii brăzdați de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucați ca și aceia ai bătrânului, cu care semăna puțin, și avea de altfel aceeași mișcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vedea, prinsă de un lănțișor, urechea unui cesuleț de aur."

Modul de construcție al portretelor, prin observarea amănuntelor de ordin exterior, *fiziognomic* (amintind de indicațiile lui Lavater) și vestimentar, cu tendința de a scoate clasificări morale, este cel balzacian cunoscut. Mai mult încă, descrierea casei din strada Antim este făcută spre a vorbi de personaje. Câteva fragmente de la începutul romanului:

„Casa avea un singur cat, așezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hârtie translucidă, imitând un detaliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă [...]. Într-adevăr, ușa, de forma unei enorme ferestre gotice de lemn umflat și descleiat de căldură sau ploaie și bubos de vopsea cafenie, se întindea de la cele două trepte de piatră [...]. O scară de lemn cu două suișuri laterale forma un soi de piramidă, în vârful căreia un Hermes de ipsos, destul de grațios, o copie după un model clasic, vopsit detestabil cu vopsea cafenie, ținea în locul caducelui o lampă cu petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru [...]",

pot fi comparate cu paginile care descriu intrarea la pensiunea Vauqueur din *Pére Goriot:*

„La façade de la pension donne sur un jardinet, en sorte que la maison tombe à angle droit sur la rue Neuve-Sainte-Geneviève, où vous la voyez coupée dans sa profondeur. Le long de cette façade, entre la maison et le jardinet [...]. Sous le renfoncement que simule cette peinture s'élève une statue représentant l'Amour. A voir le vernis écailé qui la couvre, les amateurs de symboles y découvriraient peut-être [...]."

Apărut în 1938, tradus în mai multe limbi de mare circulație și ajuns până acum la cea de a zecea ediție, *Enigma Otiliei*, este poate cea mai solidă operă beletristică a lui G. Călinescu, reprezentând, pentru mediul citadin românesc, ceea ce reprezintă capodopera lui Rebreanu, *Ion*, pentru cel rural. Valoarea lui nu stă în noutatea temei neapărat, ci, ca și la Rebreanu, în soliditatea construcției, în ritmul compoziției și în puterea de reprezentare a vieții, prin suita caracterelor care se mișcă în fața cititorului cu o aparență de adevăr halucinatorie.

În *Bietul Ioanide*, scris între 1947—1949 și apărut în 1953, Călinescu a voit să arate „cum trăiesc spiritele academice vremurile furtunoase". Delimitarea temei îi aparține, așa cum reiese dintr-o scrisoare adresată lui Al. Piru (vezi *Gazeta literară* din 17 martie 1966). Tot acolo, prozatorul mai făcea precizarea că nu a intenționat să scrie un roman din viața politică a anilor 1938—1941, epocă în care sunt plasate faptele, invocând motivele de ordin teoretic cunoscute: „Din moment ce un roman observă prin definiție invariabilul în variabil, presupusul document e întotdeauna falsificat".

Punând problema într-un chip ușor diferit, *Bietul Ioanide* ar putea fi considerat romanul care înfățișează drama artistului de geniu, a arhitectului dominat de setea de a construi, în imposibilitate de a se realiza, dat fiind mediul meschin, societatea în care îi este dat să trăiască. Râvnește la gloria lui Michelangelo și a lui Bramante, vrea măcar iluzia că ceea ce face poate dura câteva sute de ani. În lipsa unor comenzi grandioase, se mulțumește cu macheta unei Căi a Victoriei concepută clasic, din coloane, jedouri și statui, spre a restitui Bucureștiul în drepturile lui, de Urbe dominând vegetația stepei, semn al triumfului spiritului asupra naturii. Când un primar inimos îi propune ridicarea unei biserici și a unei campanile, Ioanide trăiește voluptatea construcției, indiferent la destinația edificiilor, surd la critici, folosind materialele pe care le avea la îndemână (betonul armat) și aplicând tehnica cea mai nouă (chiar aceea perfectată de adversarul lui, Pomponescu). Absorbit de arta sa, arhitectul nu vede sau nu vrea să vadă ce se petrece în juru-i. Faptul că fasciștii germani invadaseră Cehoslovacia și Polonia îl lasă, s-ar zice, indiferent. Abia când află că cei doi copii ai săi, Pica și Tudorel, sunt amestecați în „mișcare" (denumire sub care romancierul înțelege mișcarea legionară), Ioanide are o tresărire, caută să ia unele măsuri și se surprinde ca o ființă izolată. A acționa cu energie, în direcția salvării copiilor, pentru Ioanide este aproape o imposibilitate. Arhitectul trăiește intens numai sentimentul incompatibilității dintre lumea lui și a celorlalți, o contrarietate imensă, o senzație apăsătoare pe care o dă absurdul, ilogicul, urâtul. Pica va muri împușcată de agenții siguranței, însoțind pe Gavrilcea, șeful „mișcării", într-o încăierare. Tudorel, participând la asasinarea profesorului Dan Bogdan — simplu exercițiu criminal din partea unor membri tineri ai „mișcării", în vederea punerii în practică a terorii politice —, va fi condamnat la moarte și împușcat. Ioanide pare mai curând absent în mijlocul tuturor acestor evenimente.

Unii, confruntând opiniile despre roman ale lui Călinescu cu personajul din carte credeau a găsi o contradicție, în sensul că Ioanide ar reprezenta excepția, omul ieșit din comun, geniul, pentru care specia literară în chestiune era arătată ca neindicată. Însă în concepția scriitorului tocmai Ioanide este omul „normal", personificare a rațiunii istorice, în timp ce ceilalți reprezintă malformațiile unei societăți strâmb alcătuite. „Normalitatea“ eroului este aceea de a avea, arată Călinescu însuși, „mereu în față antinomia: construcție umană — eroziune“. Chiar tribulațiile lui amoroase trebuiesc privite sub acest unghi:

> „Concepția lui despre eternul feminin — arată cu multă îndreptățire Al. Piru — este mai largă și nu se poate fixa într-o femeie, de aceea feminitatea a fost reprezentată prin distribuție în mai multe femei: Elvira, tovarășa maritală, față de care, etic, arhitectul este strâns devotat, Erminia, femeia pură, Sultana, femeia agresivă, Indolenta, femeia voluntară și rece, Pica, tânăra exaltată [...] În Pica se sublimează aspirația lui ultimă față de eternul feminin, în chipul dragostei pure pentru fiică, înăbușind sentimentele profane.“

Ioanide — se spune la un moment dat în roman — cunoscuse pe Stănică Rațiu, „exponent al umanității generațiilor lui, gălăgios, capabil de toate malignitățile, însă deschis la vorbă, formulându-și pe față admirațiile și ostilitățile“. Acum se răspândise, într-o epocă plină de atâtea suspiciuni, „tipul individului placid, plin de rezerve mentale, supraveghindu-și toate cuvintele, în stare de tăceri monstruoase“. Așadar, oricâte generalități caracterologice ar conține suita de personaje din *Bietul Ioanide,* istoricitatea lor rămâne în afara oricărei discuții. Călinescu întreprinde în acest roman un sondaj genial asupra acelei categorii de intelectuali, din mediile universitare de obicei, „putrefiați de cultură“ — cum zice el —, oameni absolut incapabili de acte constructive, neînstare de nici o opinie fermă, egoiști la culme — sub aparențe de perfectă urbanitate —, versatili peste marginile bizantinismului, preocupați de lucrurile cele mai meschine, o faună care se adaptează la mediu în formele cele mai hidoase.

Pomponescu, profesorul de beton armat, urmărește prestanța ministerială și suferă de lipsa de admiratori. Gaittany este omul de lume care frecventează cu dezinvoltură cele mai diverse medii și cade totdeauna în picioare, oricâte răsturnări de situații politice ar avea loc. Suflețel (numele sunt alese cu mare meșteșug!) e clasicistul maniac, recitând din Virgil, în timp ce asistă pe nevastă-sa la bucătărie, fricos până a da bir cu fugiții când se crede văzut într-o companie compromițătoare. Visul lui ar fi o sinecură, ca aceea pe care o avea Gaittany, ceva în genul unei custodii de muzeu, cu locuință gratuită și mijloc de locomoție pe deasupra. Bonifaciu Hagienuș, membru și el în nu se știe ce comisie din minister, e satirul bătrân, obsedat erotic, mare orientalist, deși nu a scris măcar un rând în specialitatea lui. Smărăndache și Smărăndăchioaia sunt nelipsiți pe la mese, ceaiuri și întruniri, colportând bârfe de tot felul. Profesorul Dan Bogdan nu manifestă pic de demnitate academică, în modul cum intervine peste tot pentru căpătuirea nepoților de prin provincie. Juristul Andrei Gulimănescu investește banii în bunuri gospodărești dintre cele mai curioase pentru un intelectual, construind chiar și un grajd, unde ținea, se spune, o vacă, în plin București.

Geograful Conțescu face figură de șef de clan între universitari, prin multele-i rubedenii plasate în posturile cheie. Suntem într-o epocă tristă, când a fi profesor universitar însemna a fi în posesia unui soi de titlu nobiliar, nu numai decorativ, dar și comod în vederea câștigului fără muncă. Evident, într-un asemenea post se putea ajunge cu proptele, dar și cu „lucrări personale“, cu aparat bibliografic „științific“ până în pânzele albe, indiferent de calitatea acelor lucrări. O jivină urâtă, „într-o veșnică pândă bibliografică“, cu geanta lui plină de memorii și broșuri, informat „la zi“, este nenorocitul Gonzalv Ionescu. Ca Stănică Rațiu, care pândea moartea lui Costache Giurgiuveanu, Gonzalv urmărește febril evoluția bolii lui Conțescu, dorindu-i cu ardoare trecerea cât mai grabnică din viață. Stănică era însă un om normal, în timp ce Gonzalv e un nebun, grotesc în mania lui, un fel de Ciubăr Vodă postulant universitar. Sarcasmul călinescian atinge culmea în zugrăvirea acestui personaj, mai ales când îl pune să vegheze la căpătâiul bolnavului, ori îl arată gata a divorța de cea de a treia nevastă, pentru a se căsători cu o membră a familiei Conțescu. De la un capăt la altul al romanului asistăm la „tragedia“ lui Gonzalv, până când eroul este făcut să moară, fără a-și vedea visul de o viață împlinit.

În creionarea caracterelor, mult prea numeroase spre a le putea trece în revistă pe toate, G. Călinescu folosește cele mai variate mijloace: narațiunea propriu-zisă (uneori dintre cele mai antrenante, cum ar fi, bunăoară, suprimarea de către siguranță a actorului Carababă în timpul unui spectacol cu cagule, tentativa de evadare a lui Hangerliu, execuția aceluiași, o dată cu Tudorel Ioanide și Cioarec etc.), jurnalul intim (caietele lui Tudorel citite și adnotate de Ioanide), descripția, reportajul, mai cu seamă portretul. Portretul doamnei Valsamaky-Farfara rămâne clasic în această privință, cu atât mai interesant, cu cât el este făcut cu ochiul arhitectului Ioanide, filozofând asupra trecerii timpului:

> „Arhitectul își turnă în ceașcă un ceai de culoarea rozei, limpede ca un alcool, și aruncă în el cu un clește de argint o mică bucată cubică de zahăr foarte dur. Privind cum se ridică din ea o crizantemă eterică de molecule dulci, se gândea la madam Valsamaky-Farfara, al cărei contur facial îl surprinsese neplăcut. Observase o nouă stratificare a fălcilor, un seism discret al întregii musculaturi, acuzând senilizarea. Stucatura de pudră sublinia fenomenul în chipul cel mai flagrant. Aducându-și aminte de obrajii ei de altădată, netezi ca porțelanul, Ioanide simți un fior moral, pe care căută să și-l anuleze învârtind lingurița în ceașcă. Era de aceeași vârstă cu doamna Valsamaky, și peripețiile organice ale prietenei sale îl tulbura ca un aviz pentru sine citit în oglindă. Când îi sărutase mâna, zărise modificarea încheieturilor, uscăciunea pergamentoasă a pielii. Madam Farfara nu mai avea parfum biologic, mirosea a colonie și a *cold cream*. Își ascundea involuția cu procedee chimice. Prin mâneca ei de dantelă neagră, lui Ioanide i se păru a distinge un braț violaceu și flasc. Ca și când ar fi ghicit gândurile arhitectului, madam Valsamaky își ținea mâinile mai mult pe sub masă, așezându-se în poziții avantajoase și studiate.“

Un roman în care Călinescu încearcă îmbinarea mai multor mijloace, între care predomină scrisorile, este *Scrinul negru* (1960), continuarea la *Bietul Ioanide*, nu însă atât de izbutit sub raportul construcției. Partea cea mai solidă o constituie traiectoria vieții Catyei Zănoagă, refăcută în cea mai mare parte din scrisorile pe care Ioanide le descopere în sertarele unui scrin cumpărat din Talcioc. Biografia acestei femei de lume — arată cu subtilitate Al. Piru (*G. Călinescu romancier*, în *Ramuri*, 15 august, 1967) — este „de o iraționalitate absolută“. Fiică răsfățată a unor moșieri bărăgăneni, frumoasă și mai ales „senzuală“ — după opinia doamnei Valsamaky-Farfara, din care, adesea, romancierul face o observatoare cu spirit deosebit de ascuțit —, Caty este o doamnă Bovary și o Ană Karenina a locului și a timpului, altcum privită, o fațetă a Otiliei după fuga cu Pascalopol. Dornică de lux și petreceri alese, curtată de toți bărbații din lumea bună, aceea a diplomaților mai cu seamă, amantă a unui bogat argentinian, Francesco Oster, soție mai întâi a lui Gigi Ciocârlan, funcționar la ambasada română din Buenos Aires, remăritată cu colonelul Remus Gavrilcea — vărul șefului „mișcării“ —, amantă, printre alții, a prințului Hangerliu, căruia îi face un copil, pe Filip, destinat de Hangerlioaica, mama celui executat, să perpetueze ridicol dinastia fanariotă de domni „rumâni“, personajul fascinează printr-un fel de frenezie vitală cu totul ieșită din comun. Din instinctul femeii care, dincolo de vârsta frumuseții și a tinereții, se știe rămasă fără apărare, dar și din instinct de clasă, Caty va deveni lacomă de avere. Un cec primit din partea bogatului Oster și destinat a salva situația lui Ciocârlan, care delapidase banii legației, va fi plasat în afaceri secrete personale. Neavând încotro, soțul — despre care își va da seama că era totuși singurul om pe care îl iubea cu adevărat — se va sinucide. Din aceleași motive va cere divorțul de cel de al doilea soț, în speranța rămânerii în posesia unei casete cu bijuterii depusă la Banca Națională pe numele ei. Tragică, în felul ei, este agonia Catyei, bolnavă de cancer, locuind într-un subsol mizerabil și făcând eforturi de a supraviețui, privindu-și pe ascuns chipul devastat în oglindă, iluzionându-se cu urmele unei frumuseți apuse pentru totdeauna. Un ultim gest, postum, calculat cu mare artă de romancier, izbăvește eroina de toate păcatele, scoțând-o parcă din condiția mizeriei umane de totdeauna: Caty lăsase cu limbă de moarte să i se cânte un cântec de leagăn creol, pe marginea gropii deschise:

> „Desfăcând acordeonul alb cu gesturi calme și rotunde, lucrătorul aristocrat cântă *Ay, ay, ay*, cântec de leagăn creol, foarte la modă prin barurile de acum două decenii. Un cunoscător își dădea seama îndată că tânărul era un bun muzicant, familiarizat cu clasicii, căci el executa cântecul fără sentimentalism, cu o puritate extraordinară, ca și când ar fi cântat o piesă de Bach sau de Haendel, scoțând efecte de gravitate din chipul geometric cum rarefia notele prin întinderea maximă a burdufului.“

Aceasta este însă chiar scena cu care se deschide romanul, restul paginilor fiind o enormă paranteză retrospectivă, în care ni se reconstituie viața eroinei, paralel cu activitatea arhitectului Ioanide în anii de după al doilea război și pe fundalul noilor transformări survenite în societatea noastră în anii de început ai comunismului. Romancierul prezintă cu o mare forță descriptivă și portretistică degringolada burgheziei și a moșierimii, a fostei lumi bune din vechiul regim, nu mai puțin constituită și acum într-un fel de castă a „suferinții", dar și a puterii de adaptare specifice, impresia generală a tabloului fiind aceea a despărțirii cu zâmbet de trecutul fără întoarcere:

Un conte Iablonski — căci, se pare, am avut și dintre aceștia — s-a făcut hamal și s-a specializat în procurarea pe sub mână de butelii de aragaz. O prințesă, îmbrăcată într-o blană foarte tocită, de leopard veritabil, ține rândul la cozi de la ora trei dimineața. O generăleasă, „la générale", începuse a-și săpa pământul de pe lângă bordeiul de la mahala unde locuia acum, cultivând ceva zarzavaturi și ținând chiar o capră pentru lapte. O Zenaida Manu cerșea cu seninătate. Un „prinț" cu numele de Matei-Radu-Gaston Basarab — un Basarab veritabil, cum suntem încredințați — se angajează ca garajist. Bibeștii, Filipeștii, Ghiculeștii, Bălenii, Sturzeștii, Mavrocordații, Hangerliii și toate neamurile lor, mai mult sau mai puțin autentici ca descendență „nobiliară", unii cu nume de tot străine, dar împământeniți, dau din mâini și se descurcă cum pot în noile condiții. Cu maliție și umor prozatorul le descoperă instinctul de a vinde, chip de a sugera mercantilismul fanariot ereditar. Talciocul este văzut ca un fel de bazar oriental improvizat pentru un ultim act din viața acestei lumi, bolgie descrisă cu secretă filozofie mizantropică:

> „Talcioc era, până dăunăzi, un târg liber, răsărit, după căderea regimului burghez, într-o mare groapă din care s-a scos odată lut pentru cărămidării și care se găsea spre capătul șoselei Colentina. În fiecare duminecă, încă din zorii zilei, tramvaiele ce mergeau în acea direcție erau ticsite de bărbați și femei, cu valize, boccele, suluri de covoare. Intrând pe o uliță de mahala din dreapta șoselei, te aflai deodată în fața unei bolgii dantești, pe fundul căreia forfotea un bâlci. Pe povârnișurile groapei erau desfășurate chilimuri românești, scoarțe, imitații de covoare persane, în general uzate și stridente. Coborârea se făcea pe o râpă repede, clisoasă pe vreme de ploaie. [...] Fundul groapei era împărțit în inextricabile cărări, formate, în chip spontan, prin așezarea vânzătorilor. Aceștia întinseseră marfa pe zăpadă sau pe un țol, stând sau în picioare sau pe câte un geamantan. Curiozitatea era că negustorii n-aveau înfățișarea obișnuită a comercianților ambulanți și erau în mod izbitor mai distinși decât cumpărătorii, de obicei țărani și lăptari din jurul Bucureștiului. Ei erau îmbrăcați cu haine uzate și cam împestrițate, însă de croială excelentă și de o modă perimată. Un bărbat, spre exemplu, care sta pe muchea unui geamantan de piele citind *Huit jours chez M. Renan*, de Maurice Barrés, avea pe cap o căciulă de astrahan fin, puțin roasă, trasă pe urechi, și în loc de palton, o haină de piele îmblănită. În picioare purta galoși și ghetre pe deasupra pantofilor. Era ras proaspăt, privea prin *pinec-nez* și avea aerul unui intelectual, mai degrabă a unui medic. Pe o foaie de mușama roșie întinsese marfa de vânzare: siringi Record de dimensiuni mari, două cutii cu canule pentru injecții, un binoclu militar în toc de piele, un termometru de baie în ramă de lemn, câteva pneuri de bicicletă și cronicile în ediția Kogălniceanu, legate în pânză și cu coperta întâiului volum dată la o parte și pironită cu o scrumieră de alabastru, de vânzare și ea."

Evident, conform formulei adoptate, ca și în *Bietul Ioanide* (unde însă modelele din viață se lasă pe alocuri descoperite), romancierul „inventează" mult, în spiritul realității neapărat. S-ar putea ca iubitorii de *autentic* să prefere, într-un viitor nu prea îndepărtat, memoriile celor care au cunoscut această epocă, așternute cu talent pe hârtie, firește. Nu-i mai puțin adevărat totuși că forța de realizare a caracterelor izbește uneori cu intensitate de document și de act de cunoaștere, prin ficțiune, de mare adâncime. Mai ales observarea puterii de adaptare a speciei se va impune oricând cititorului. Adunările din „palatul" Hangerlioaicei, improvizat în podul unui grajd, în vederea strângerii rândurilor și a punerii la cale a fel de fel de „rezistențe", sunt numai ridicole. Însă chipul cum un Gaittany s-a „încadrat în noul regim" și poate fi văzut, când te aștepți mai puțin, făcându-și vânt cu ziarul *Scânteia*, împărțind zâmbete afabile în dreapta și în stânga, strângând mâini și perorând decent și insinuant, în funcție de felurite împrejurări, e de o mare subtilitate și va forma oricând obiectul atenției viitorilor romancieri și istorici literari.

Mai neconvingător rămâne de astă dată chiar Ioanide, cu toate bunele, măcar aparentele, intenții ale autorului. E drept, arhitectul află acum un câmp larg de desfășurare a talentelor lui, construiește, entuziast și cam teatral, un Palat al Culturii, se apropie de oamenii noului regim, de comuniști, ca Dragavei, Leu, Cornel etc. Încearcă chiar sentimente, dintre cele mai pure de altfel, pentru secretara sa Mini, o activistă deosebit de devotată cauzei și o admiratoare a lui. Critica vremii a vorbit de un oarecare „schematism" — lucru frecvent pe atunci — în realizarea personajelor „pozitive", Ioanide printre ele. La mijloc însă pot interveni și alte cauze, între care și aceea că vremurile înseși — la epoca scrierii romanului — erau neașezate, și „schematismul" vieții, ca să spunem așa, și-a pus pecetea asupra cărții. Ca întotdeauna — și istoriile literare o demonstrează cu prisosință —, scriind despre lucruri prea imediate, romancierului i-a lipsit o necesară perspectivă. O clipă nu ne îndoim că dacă G. Călinescu ar mai fi trăit ar fi adus retușuri serioase acestui ultim roman al său, prea stufos totuși, scris oarecum în grabă, cu episoade parazitare uneori (bunăoară aventurile din munți ale grupului Gavrilcea și ale altor imaginați indivizi care ar fi lucrat împotriva regimului), dislocate, fără soliditatea și rotunzimea din *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide*.

Sensul adeziunii cam artificiale a arhitectului Ioanide la noua orânduire socială poate fi comentat și prin versurile din ciclul *Lauda materiei* (*Lauda lucrurilor*, 1963), unde poetul, înlăturând tristețea „stearpă" intona imnul muncii constructive, în uzine și pe ogoare (*Cu cei care muncesc*, *Raport*, *Mărețe fără seamăn...*, *Agricultură*, *Rânduială nouă*, *Electrificare*, *Tractorul*, *Grâu nou* etc.). Amatorii de „profunzimi" pot zâmbi azi, calificând de convenționale și histrionice aceste atitudini lirice. Ele sunt însă ale lui Călinescu însuși, cel de atunci, un fel de Gaittany plin de umor profund. Alexandru Rosetti va fi râs cu hohote, în singurătate, citindu-le sau comunicându-le pe ascuns prietenilor:

— Pe-ogorul fără margini, pe schela cea înaltă,
Cu cei care muncesc fii pururi laolaltă.
— Oriunde-ntorc urechea, din Dunăre-n Ceahlău,
Ciocanele grozave răsună pe ilău.
— Nici tu nu sta visând; zidește stânca, roade,
Adună vara grâul, culege toamna roade.
— Către cetate zilnic deschide-voi o ușă,
Și vatra curăța-voi de zgură și cenușă.

(Cu cei care muncesc)

Poza, dacă este — și este o poză destul de dubioasă — rămâne totuși frumoasă, pentru cine înțelege „solemnitatea“ bardului ce se voia mereu tânăr și mai senin decât Lucrețius:

Cu lira într-o mână, cu hățurile-ntr-alta,
Unde foșnește grâul sau așchii scoate dalta,
Strânsei în spume frâul, făcui la oameni semn
Cum să arunce coasa, cum să cioplească-n lemn.
Cântam. Dar prea departe de ei ședeam în șa,
Din gura mea un murmur nedeslușit ieșea.

Descălecai. Le-am zis: — În obște mă prenumăr
Lăsați-mă bușteanul să-l țin și eu pe umăr,
Din moară să scot sacii, albit tot de făină,
Să trag cu voi din baltă de pește plasa plină.
Veghea-voi turma noastră-n ocolul de nuiele,
Cu plumb și cu mistrie urca-mă-voi pe schele.
Frățește mi-au strâns mâna: — Tovarăș fii cu noi,
Un fluier simplu taie-ți și fă-ne cânturi noi.

(Eram bărbatul care...)

Poetul, muzicantul, filozoful, mai apoi agricultorul și inginerul chemat să se „prenumere“ între cei mulți, să-i conducă în lupta cu natura, pentru bunăstare și armonie socială, este Șun din poemul dramatic *Șun sau Calea netulburată, mit mongol,* publicat în 1943. Opera a trecut aproape neobservată la apariție și, într-un fel, alegorică fiind, ea ocupă un loc aparte în scrisul călinescian atât de divers. „Filozofia“ ei — cam *singulară* printre atâția contemporani și urmași, atrași mai curând de „profunzimi“ abisale —, a putut să nu intereseze la un moment dat. Meditând în fața ideilor confucianiste, înțelese ca o doctrină a acțiunii constructive, cu respectarea riturilor și a tradițiilor, dar și cu înțelegerea înnoirilor, în scopul înnobilării sufletului omenesc, G. Călinescu se apropie de miturile asiatice cu ochiul lui Voltaire și al lui Goethe.

Chemat de împăratul Yao, care și-l face ginere (ca în drama clasică chineză din secolul al XIV-lea *Thao che kou eûl* = Orfanul familiei Thao) și asociat la domnie, Șun renunță la filozofia abstractă și se dedică luptei împotriva calamităților naturii, pentru întronarea spiritului. Versurile din care am citat mai sus câștigă în adâncime și semnificație, comparate cu pasiunea lui Șun pentru meșteșugurile creatoare de bunuri materiale, laolaltă cu „gingășia cântărețului din lăută, cumințenia și cumpătarea filozofului". Acum înțelegem mai bine voluptatea, de rară esență, a constructorului Ioanide, „un biet zidar", de a se vedea mânjit de var și praf de cărămidă, de a dormi într-un cort lângă bina, reflectând totuși cu amărăciune asupra mizeriei țăranului de la munte, care nu se putea bucura de frumusețe.

Plugarul filozof și poet din *Georgicon* — estet în spirit clasic mai înainte de orice — făcea elogiul muncii pământului încă din această piesă de teatru pe care numai cu greu ar putea-o monta un regizor:

> „Iarba udă de rouă îți răcorește gleznele și lutul moale îți mângâie tălpile. Risipiți pe câmpuri la mari depărtări vezi țărani pe urmele vitelor maiestoase. Roata carului intră în pământ, sudoarea îți curge pe obraz și pe umeri, dar vântul ți-o usucă fluturând aripele tale de mătase."

Așa stând lucrurile, poetul scrie versuri, în anii socialismului numai mizer victorios, cu o simplitate greu de aflat la proletcultiștii sumbri:

Am curățat ogorul, egali în muncă grea,
De buruiana rea,
Din vițe și semințe am scos prin lungi altoiuri
Cele mai bune soiuri,
Am născocit unelte de sine mișcătoare,
Și-n mari laboratoare
Materia studiind, din stâncă facem scrum,
Și țesături de fum,
Punând în floră, faună și-n zona minerală
O nouă rânduială.

(Rânduială nouă)

Lauda muncii constructive în spiritul seninătății clasice o aflăm exprimată și în publicistica lui G. Călinescu, în lunga serie de *Cronici ale optimistului*, apărute săptămânal în revista *Contemporanul*, până în ultima zi a vieții. Ele sunt pendentul mai vechilor *Cronici ale mizantropului* și complementul lor firesc. Stilul, adesea, e cel poematic, nu de puține ori dialogic, totdeauna însă cu acea putere de cuprindere caracterologică și filozofică a gânditorului fugind de tenebre, a omului căruia îi place să se scoale în zori, iubind activitatea diurnă, constructivă:

> „— Când trebuie să se scoale înțeleptul, respectabile Raviata?
> — În revărsatul zorilor, respectabile Aruni, când vrabia se mișcă în frunzișul pomilor și când câinele, obosit de paza de peste noapte, a încetat să mai latre. Atunci, dacă pașii tăi răsună cei dintâi singuratici pe uliță, în drumul spre obșteasca muncă zilnică, tu ești omul cel mai fericit."

(*Dialog despre fericire*, în *Contemporanul*,
nr. 26 din 29 iunie 1956.)

Nu e greu să se vadă, în multe din versurile lui Călinescu, ceea ce am putea numi *intenția ludică*. Dar spiritul este chiar acela horațian, clasicist, și nu trebuie trasă aici vreo concluzie în direcția superficialității. Jocuri superioare, destinate a delecta cu finețe, sunt „piesetele“ *Phedra (teatru abstracționist), Napoleon la Sfânta Elena, Despre mânie sau Napoleon și Fouché, Răzbunarea lui Voltaire, Tragedia Regelui Otakar și a Prințului Dalibar, Irod împărat, Brezaia* și alte câteva (v. ediția *Teatru*, 1965). Genul este acela al parodiei subtile în marginea literaturii. Înscenate uneori, sub direcția regizorală a autorului, interpreți fiind unii dintre membrii Institutului de literatură, ele erau gustate în felul teatrului de salon din epoca clasicismului întârziat. Plăcerea parcurgerii lor este de a regăsi, jucată altcumva, verva călinesciană și, în anume chip, umorul din interpretările istoricului literar asupra personajelor celebre. În prima piesă sunt întruniți, fiecare cu ticurile lor specifice, Elena din Troia, Ahile, Napoleon, Emma Bovary, Phedra, Papa Leon X, Lotte și Werther. Irod împărat se înfurie pe sfetnicii Vrabie și Chițimie că în loc de soție i-au adus o Brezaie, chip de a glumi pe temele folclorice știute.

Cu umor filozofic e văzută suferința bătrânului Voltaire părăsit de prea tânăra și frumoasa, cu toate că proasta, Toinon. Ușor pompos, tonul tânguirii e și al lui Ioanide, care se despărțea melancolic de iubirile ce-i însemnau anii:

Demon cu ochii limpezi, lingușitor, limbut,
Cu vorba și cu plânsul răpui pe Belzebut.
(Trist)

Tu pentru mine-ai fost o ultimă făclie
Cu care mi-am tăiat drum spre melancolie.
La suflet ești curată, deși cam mincinoasă,
Și-n bine și în rău, asemeni grațioasă,
Cruntă, dar prea fragilă ca tu să meriți ura,
Așa paradoxală te-a zămislit natura.
Prostie colosală-i să dormi în Pantheon,
Nici zeii nu pot da ce mi-ai dat tu, Toinon.

Toinon

Mă faci să plâng, vorbești ca-n ultima ta oră,
Îți sunt mereu o fiică sau dacă vrei o soră.
(Voltaire îi face semn să plece. Muzică. Voltaire, la masa de scris, compune ceva.)

Voltaire

Abia s-a dus și sunt de jale invadat.
În ce era Toinon așa de lăudat?
În fond, nu sunt gelos, atâtea trag speranțe
Și-mi râd cu înțelesuri ca să le cânt în stanțe.
E altceva, mai mult decât iubirea, un ton
Care cânta în mine: Toinon, Toinon, Toinon!
Doi pași aerieni jucau un menuet
În care eu cântam: Toinon, Toinon, Toinette!
Totul mi-a devenit acum insuportabil,
Gestul ei e infam, drăcesc și execrabil.

Napoleon ordonă lui Fouché să împuște pe Talleyrand, pe Masséna, pe Ney, pe Iosefina, pe madame de Staël și așa mai departe, însă cu... gloanțe oarbe. La urmă, șeful poliției secrete e pus să ordone propria lui execuție, notificând grenadirilor modul figurat al împușcăturii. Aceștia însă — în argoul din Tei — găsesc că ministrul „prea avea creierul pus pe moațe, de parcă i-ar fi trecut meridianul pe sub pat" și ricanează sarcastic:

> „Ha, ha, ha! Cu întârziere. Zât, *lady*, nu face gât. Hai să te fac cu grădiniță pe piept, să te șterg din cartea de imobil. *(Tobe.)* Jos trădătorii, trăiască șeful, *vive l'empereur, vive la France! (Fouché cade împușcat.)*"

Fără studiile monografice asupra lui Eminescu și Creangă, la care se cer adăugate cele asupra lui Gr. Alexandrescu și Filimon, ca și *Impresiile asupra literaturii spaniole*, fără, mai ales, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), urmată de *Compendiul* publicat în 1945, Călinescu nu ar fi fost Călinescu. Mai presus chiar decât creatorul *Enigmei Otiliei* este istoricul literar, de un temperament cu totul aparte, unic.

Cine ar fi în stare și — altfel privind lucrurile — cine ar *consimți* astăzi să scrie o *Viață a lui Eminescu* de numai 350 de pagini bine aerisite și o altă carte de aceleași dimensiuni despre Ion Creangă? Și totuși Călinescu a dat cele mai cuprinzătoare, mai profunde și mai complete lucrări despre cei doi mari clasici naționali. Hotărât lucru, suntem în fața unui virtuoz al scrisului scurt, concentrat și tocmai de aceea larg cuprinzător. Metoda, dacă putem s-o numim așa, este analitică și sintetică totodată. Eminescu și Creangă sunt recreați ca niște personaje de roman, extraordinar de vii, în limitele documentului interpretat cu un ochi de artist și de om de știință, în același timp. Cum trebuie să procedeze arheologul aflat în fața sfărâmăturilor unui vas antic? Va construi o copie dintr-un nou material, sau va pune ciob lângă ciob, umplând golurile cu ipsos și lăsând imaginația privitorului să le reconstituie în lumina sugestiilor bazate pe adevărul cel mai palpabil? Evident, indicată rămâne numai cea de a doua procedare. În romanul pur și simplu, Călinescu este adeptul invenției. Criticând însă experiența lui Cezar Petrescu, el arăta, după cum s-a văzut, că, întrucât privește povestirea vieții unui om de geniu, invenția devine „grotescă". Căci, una din două: „ori, fiind ignoranți, suntem induși în eroare și atribuim lui Eminescu fapte pe care nu le-a făcut, ori, fiind cunoscători în materie, rămânem jigniți de inexactitatea faptelor". Tot ce-i rămâne biografului artist este să pună viața omului de geniu sub semnul unei predestinări, mișcătoare fiind într-o asemenea povestire „comunicarea seacă a treptelor fatidice ale unei existențe. E de ajuns a spune: „Francois-Marie Arouet s-a născut la 21 noiemvrie 1694, la Paris, lângă Pont-Neuf, ca fiu al unui modest funcționar la Palatul de Justiție etc., pentru ca zguduirea sufletului nostru să înceapă."

Cunoscute adânc, documentele — în sfârșit adunate în cantitate suficientă la data redactării cărților în chestiune — sunt și nu sunt, în același timp, interpretate în litera lor. Se întâmplă uneori că faptul banal, scos la iveală de documentariști — cum ar fi, să zicem, împrejurarea că Eminescu dormise o dată într-un pod cu fân, la Putna, ori că printre lucrurile aflate în Bojdeuca lui Creangă putea fi văzută o lopățică de scărpinat — este pus în pagină în chipul cel mai surprinzător. Mobilitatea spiritului călinescian este atât de mare, încât coborârile la amănuntul făcut semnificativ operează fulgerător, saltul la suprafață având loc numaidecât și nu în contradicție cu adevărul. Abia din loc în loc, acolo unde biograful știe precis că documentele tac, sunt îngăduite mici ipoteze, propuse imaginației cititorului. E posibil, bunăoară, să ne închipuim că în cutare împrejurare una dintre mătușile lui Eminescu ar fi ridicat mâinile la cer, aflând de neînțelesele pentru ea preocupări ale nepotului. Și tot așa, informațiile privind prima întâlnire dintre Eminescu și Creangă fiind vagi și contradictorii, ne putem îngădui să presupunem că s-au cunoscut în fața unei căni cu vin, la Bolta-Rece, „într-un moment de euforie dărâmătoare de graniți sufletești, cam spre toamna anului 1875...“ E clar pentru oricine că documentul, pe care îl putem controla, prin trimiterea riguroasă la sursă — făcută printr-o simplă cifră între paranteze, spre a nu îngreuia textul —, nu indică stările sufletești sugerate de biograf. Ele sunt însă perfect credibile. Aceasta pentru că documentul cel mai puternic în edificarea biografiei unui scriitor este chiar opera îndărătul căreia descoperim omul. Din capul locului, ne dăm seama că *Viața lui Mihai Eminescu* și *Viața lui Creangă* sunt scrise mereu cu imaginea vie a operelor celor doi în minte. De altfel, așa cum s-a observat cu dreptate, bazele interpretării operelor celor doi clasici sunt definitiv trasate din chiar liniile de proiecție ale biografiilor, conform principiului explicării biografiei prin operă și a operei prin biografie. Mai mult încă, dacă în cazul lui Eminescu a fost necesară, odată biografia făcută, o „descriere a operei“ și o exegeză amănunțită — dată fiind complexitatea ei, cât și vraful de manuscrise încă nedefrișat —, în cazul lui Creangă biografia ne apare aproape în întregime absorbită în operă. Abia în ultima ediție istoricul vine cu câteva completări: *Creangă „scriitor poporal“*, *Jovialitatea lui Creangă* și *Creangă în timp și spațiu*, îndeajuns de succinte, conținând observații capitale însă și rotunjind cartea în chipul cel mai fericit.

Ceea ce am putea numi punerea particularului sub semnul generalului, în *Viața lui Mihai Eminescu* și *Viața lui Ion Creangă*, este sentimentul legării acestor două destine omenești de spiritualitatea românească luată în întregul ei, în timp și în spațiu. În definitiv, toți încercăm să facem la fel. Însă numai filozoful culturii G. Călinescu, dublat de un mare artist, a putut găsi formula cea mai exactă, subjugătoare prin claritate, conciziune, putere de expresie și măsură. Întreaga viață a lui Eminescu este scrisă parcă numai spre a pune în punctul cel mai luminos al monumentului aceste vibrante cuvinte din final, sacadate într-o retorică ce poate atinge sublimul:

> „Astfel se stinse în al optulea lustru de viață cel mai mare poet pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată, poate, pământul românesc. Ape vor seca în albie, și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și câte o stea va vesteji pe cer în depărtări, până când acest pământ să-și strângă toatre sevele și să le ridice în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale.“

Nu mai puțin înălțător, ca un discurs funebru ieșit din gura unui Heliade modern, înfiorat de istorie până în adâncurile ființei sale, este finalul din *Viața lui Ion Creangă:*

> „Altă moarte se cădea feciorului Smarandei și al lui Ștefan a Petrei, care se rătăcise dincoace de Siret, adus de căruța lui moș Luca. El trebuia să fie purtat în căruța cu boi, în port țărănesc, cu mâinile încrucișate, bocit creștinește de babe și de multele lui rubedenii, tămâiat și prohodit de popii și dascălii satului său, înmormântat în ograda bisericii pe lângă care se jucase și învățase, pentru ca femeile să presare la praznice tămâie într-un hârb pe groapa sa năpădită de

ierburi și să se jeluiască cu capul rezemat de strâmba cruce, în apropierea ruinoasei cetăți a Neamțului, prin care seara trec domoale vitele, acolo de unde se vede încețoșat Ceahlăul și Ozana se-aude clipocind."

Și, pentru ca orice urmă de patetism nelalocul lui să fie înlăturată, în final ni se mai spune, printre altele, cum că soția nelegitimă a lui Creangă mai trăi în Bojdeuca „rămasă dezolată“ și se căsători o vreme cu un ins, fără a înțelege „pentru ce vine lumea într-un bordei surpat, dar întinse mâna pentru bacșiș și muri de beție în 1912“.

Nu o dată, lui G. Călinescu i s-a reproșat lipsa caracterului științific al lucrărilor lui de istoriografie literară. E locul să spunem că, în majoritatea zdrobitoare a cazurilor, opozanții n-au avut dreptate. Obiecțiile veneau din partea istoricilor literari uscați și sterili, scandalizați de îndrăznelile criticului și mai cu seamă de marele talent al scriitorului, pe care nu-l vedeau necesar a se exercita în lucrări „științifice“, ce ar fi trebuit, după ei, să se mărginească la comentariul sec, însoțit de aparat bibliografic fastidios, cum se mai obișnuiește încă. Realitatea este că lucrările de istorie literară a lui G. Călinescu sunt riguros științifice. Nimic din ceea ce trebuia să respecte adevărul, să indice izvoarele etc. nu este lăsat la o parte. Toate informațiile pe care se bazează *Viața lui Eminescu* și *Viața lui Ion Creangă* sunt trimise cu mare grijă la sursa documentară, deși paginile respiră în totală libertate. Istoricul literar și artistul a intuit cu uluitoare exactitate momentul când despre Eminescu și despre Creangă se puteau ridica sintezele capitale, materialul documentar fiind strâns în cantitate suficientă. Cea mai bună dovadă este faptul că „descoperiri“ ulterioare n-au modificat întru nimic imaginea celor doi mari artiști ai cuvântului românesc. Voluminoasa culegere de documente publicată în ultimul timp de Augustin Z.N. Pop, în legătură cu Eminescu, apare întrucâtva superfluă și, într-un fel, chiar confirmă intuițiile criticului, tocmai pentru că ele pornesc de la document.

În lucrările de istoriografie literară mai noi, în special în monografiile închinate lui *Nicolae Filimon* (1959) și *Grigore Alexandrescu* (1963), Călinescu, rămânând același evocator artist al valorilor culturii, tinde la o metodă mai „wissenschaftlich“, cum se exprima el, însoțind paginile cu un bogat aparat bibliografic, uneori chiar exagerat, ca într-un fel de ironie. Valoroase sunt apoi „materialurile documentare“ publicate într-o lungă serie de articole din *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* (1952-1963). Rudele lui Anton Pann, ca să luăm exemple la întâmplare, sunt urmărite până la ultimul descendent, și cel mai mic amănunt, referitor la nu importă ce domeniu de viață, este notat. Nu este lăsat la o parte măcar Monitorul Oficial prin care Emil Gârleanu era ridicat la gradul de caporal în armată. Plăcerea arhivistului, ajutat de astă dată de colectivul Institutului de literatură pe care îl conducea, este enormă în a răscoli trecutul, nu fără umbra de ironie însă, la adresa șoarecilor de bibliotecă. Dar răzbunarea cea mare împotriva scientismului sec a întreprins-o zugrăvind acea figură de neuitat care este Gonzalv Ionescu.

Monumentul lui G. Călinescu este *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Cu drept cuvânt, autorul a fost comparat cu De Sanctis și cu Lanson. Însă el a făcut mai mult decât aceștia, la timpul și la locul său.

Având întregul respect pentru cercetările oneste în direcția unei singure probleme, Călinescu observă că a trebuit însuși să umple unele goluri întrucât privește cercetarea, care în multe alte culturi mai așezate se făcuse sistematic. Chiar lucrările de sinteză despre Eminescu și Creangă lipseau înainte de dânsul. Operându-le pe acestea mai întâi, istoricul a intuit ca nimeni altul nucleul liniilor de forță ale fenomenului literar românesc și a înțeles pe deplin defectele istoriilor literare scrise până la 1940.

Trei erau categoriile de istorici literari — arată autorul în *Prefață* — care, cu toate meritele lor, nu izbutiseră a da marea sinteză. În prima categorie erau „științificii", studioși mai cu seamă ai literaturii române vechi, de până la 1800, cu precădere lingviști sau istorici puri, interesați de stabilirea izvoarelor, de datarea și citirea critică a textelor de valoarea lor documentară etc., dar păcătuind printr-o „pioasă confuzie între cultură și literatură", complet dezinteresați de valorile estetice. În al doilea rând, veneau cei care considerau că literatura română începe numai cu Cârlova, având în vedere doar valorile „acceptate", „clasicii", manifestând și ei aceeași repulsie față de scriitorii mai noi și oprind cercetarea în pragul secolului al XX-lea. Este inadmisibil, arată noul istoric literar, ca marii cronicari — Ureche, Costin, Neculce, Radu Popescu — să nu fie incluși în istoria literaturii române. Asta ar echivala cu excluderea din literatura italiană a lui Dino Compagni și Villani, a lui Villehardouin, Joinville, Froissart și Commines, din cea franceză. Mai ales cei din a treia categorie, care se ocupaseră numai de epoca modernă, de la 1900 încoace, ignorau și chiar desconsiderau tradiția, deși aceștia din urmă înțelegeau într-un chip adecvat esteticul. Poziția lor nu putea fi decât eronată, căci, arată Călinescu, „tradiție nu înseamnă altceva decât înaintarea organică după legi proprii, și nu este îndoială că organicul există și în literatura română". Este cât se poate de ciudat ca, studiind operele unor Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu, să apelăm la Proust, când înșiși francezii descoperă virtuțile romancierului apelând la factorii tradiției culturii lor, mai întâi și întâi. Organicitatea fenomenului literar național trebuie pusă în evidență, și mijlocul cel mai nimerit „este a scrie o istorie a literaturii bine informată, însă de substanță, nu de nume proprii și cifre".

O asemenea *Istorie*, va da G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, o operă clasică a momentului 1940, absorbind creator întreg travaliul unor Iorga, Densusianu, Cartojan, Lovinescu și al tuturor cercetătorilor mari și mici de până atunci. Schimbând ceea ce trebuie schimbat, după trecerea unui secol, momentul este al unui nou Kogălniceanu, acela al delimitării riguroase între estetic și cultural, al afirmării hotărâte și convingătoare a originalității spiritului românesc, al punerii lui cu mândrie alături de marile valori universale, sub semnul cuvintelor lui Miron Costin: *Nasc și în Moldova oameni*.

Soliditatea construcției stă în primul rând în viziunea arhitectonică de ansamblu, dată de „principiul formal coagulator, structura", spre a ne exprima cu cuvintele autorului, în conștiința fermă că istoricul literar trebuie să opereze ca un critic, cu o necesară „lipsă de pietate", cu pedanterie chiar, pentru ca valorile estetice, singurele care interesează aici, să fie puse în lumină în modul cel mai convingător, mai durabil. Omul de cultură Călinescu păstrează neștirbit respectul său pentru activitatea Diaconului Coresi, capitală întrucât privește dezvoltarea scrisului românesc, pentru vechile cărți religioase și pravili, pentru eroica luptă pe tărâmul istoric și filologic a reprezentanților Școlii ardelene, pusă în slujba neamului, dar conchide că toate acestea nu pot forma obiectul preocupărilor istoricului literar, căci „nu intră în cadrul literaturii decât scrierile exprimând complexe intelectuale și emotive, având ca scop (ori cel puțin ca rezultat) sentimentul artistic".

Paginile consacrate literaturii vechi sunt, în consecință, restrânse, dar tocmai de aceea, la mijloc fiind noua viziune a istoricului, ele rețin esențialul. Nimeni, până la Călinescu, nu a observat cu atâta ascuțime farmecul cuvântului vechi din cronici și caracterul „popular" al acestora, plin de consecințe pentru întreaga dezvoltare a literaturii române. În scrisul lui Ureche se admiră „mireasma automatismului", „acel dar fonetic de a sugera faptele prin foșnitura și aroma graiului", „tari ca aloia". Dimpotrivă, Costin „observă sistematic, compune, și ceea ce iese din pana lui, mai puțin spontan, este rodul unei arte". Cel de al doilea cronicar are „lunga respirație epică, simțul sublim al destinului uman, meșteșugul patetic de a se opri din când în când să răsufle de greutatea faptelor și să le contemple de sus". Neculce „își însoțește cugetările de vaiete bătrânești", „își frânge mâinile", însă trebuie să băgăm de seamă la tonul lui bârfitor și să convenim că uneori „jălaniile lui nu vin din pură sentimentalitate patriotică". Cu toate acestea, citind pe Neculce, deîndată „un nume îți năvălește în minte: Creangă". Tot mai mult, pe măsura descoperirii biografiilor spirituale în opere, scriitorii devin „personaje": Radu Popescu „împroașcă cu ocări pe Șerban Cantacuzino", „povestește rece" despre Brâncoveanu și „are fierea neagră" până la adânci bătrânețe. Povestind cum Napoleon se bate cu Spanioru" pe care îl sprijină „craiul Portucalii", Dionisie Eclesiarhul „e primul membru din familia lui Conu Leonida și a lui Nae Ipingescu". Cantemir cunoaște toate mașinăriile Retoricei „și le folosește cu exuberanța unui clasic francez, însă, uneori, cu împiedecare în frază". Capitolul care-i este închinat se sfârșește cu un portret sintetic de neuitat: „Voievod luminat, ambițios și blazat, om de lume și ascet de bibliotecă, intrigant și solitar, mânuitor de oameni și mizantrop, iubitor de Moldova lui, după care tânjește, și aventurier, cântăreț în tambură țarigrădean, academician berlinez, prinț rus, cronicar român, cunoscător al tuturor plăcerilor pe care le poate da lumea, Dimitrie Cantemir este Lorenzo de' Medici al nostru".

Expunerea se lărgește treptat, pe măsura apropierii de secolul al XIX-lea și, după Dimitrie Cantemir, popasul mai lung se face asupra lui Budai Deleanu, văzut ca un „om cu desăvârșire occidental, fără a pierde nimic din spiritul țăranului ardelean". Bogate, în genere, referirile comparatiste ale lui G. Călinescu nu au nimic din caracterul acela fastidios al cercetătorilor prea metodici, înclinați a descoperi „influențele" la tot pasul și a le pune într-un aparat complicat, cu senzația de strivire a spiritului autohton. Dimpotrivă, uimit de ce vede în Occident, Dinicu Golescu se comportă „ca un japonez înfipt", „are o minte dreaptă" și caută a băga de seamă la străini lucrurile trebuitoare țării lui. Conachi, găsind potrivit momentul, tălmăcea *Essay on Man* de Al. Pope — printr-un intermediar —, îmbinând verva retorică „cu expresia de psaltire" și, în bogata-i poezie erotică, petrarchiza „cu grațioase imagini feudale". Mai modern, cunoscând clasicismul întârziat la sursă, Asachi se străduia să înjghebeze o mitologie literară românească. Lamartinismul și, în genere, romantismul, în epoca de dinainte și de după 1848, a influențat adânc literatura română. Însă istoricul, făcând toate referirile necesare, privește mereu de pe terenul literaturii naționale înspre influențele care s-au putut exercita asupra ei. Heliade, Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Cezar Bolliac, Nicolae Bălcescu, Kogălniceanu, Alecu Russo, Alecsandri etc. sunt văzuți în mijlocul evenimentelor care au dus la edificarea României moderne. Imaginea se constituie treptat, din capitolele dedicate fiecărui scriitor în parte, fără preambuluri teoretice ample, după principiul că personalitatea artistică își este suficientă sie însăși. Sinteza epică se face în totală libertate, fără mari scrupule metodologice cu privire la așa-numita periodizare. Uneori analizele devin minuțioase, prin scoborârea chiar în miezul textelor — cum nu făcuse Lanson —, din care se extrag neapărat fragmentele definitorii, dibuite în mormanul de cărți cu o agerime de neînchipuit, de unde senzația netă că peste ce a ales Călinescu numai cu greu se poate trece. Există apoi în această mare operă de artă a scrisului călinescian anume „tăceri logice“, care dau suplețe și eleganță discursului, lăsând libertate de desfășurare spiritului cititorului. El pune mereu ordine în materie, taie în dreapta și în stânga pârtii largi în hățișul documentelor, realizează momente de respirație și contemplare asupra fenomenului și așază formula definitorie exact la locul trebuitor.

După Dimitrie Cantemir, Heliade este „a doua mare personalitate a literaturii române [...], scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni desfășurat deopotrivă, în viață și în artă, înzestrat cu mari însușiri și cu tot atât de mari cusururi“. El ar fi devenit un foarte mare poet de nu și-ar fi cheltuit forțele în lupta pentru formarea limbii, „din învălmășeala căreia nu putea vedea limpede adevărata cale“. Toți pașoptiștii erau niște „mesianici“. Heliade era „cețos și egotist“, Kogălniceanu, dimpotrivă, e un „pozitiv“, înzestrat cu mult simț practic, „cel mai puțin teatral dintre ei și cel mai constructiv“. Același mesianism pozitiv îl aflăm la Bălcescu, însă „în stil aprins“, omul fiind, ca și în cazul lui Kogălniceanu, Ion Ghica, C.A. Rosetti, „mai spectaculos decât opera“.

Când opera este mai interesantă decât omul, fraza sintetică a istoricului o are numaidecât în vedere, fără a omite o clipă necesitatea revenirilor și anticipărilor, cartea sa fiind gândită ca un fel de *Opera omnia* a întregii literaturi române. Prin *Păcală și Tândală*, Costache Negruzzi deschidea drumul lui Anton Pann și Creangă. Același, în *Alexandru Lăpușneanul,* realiza „echilibrul între convenția romantică și realitatea individului“, eroul său apărând, în cele din urmă, „simpatic ca orice om viu și întreg“, astfel încât impresia ultimă „ e mai puțin a unui portret romantic, cât a unei puternice creații pe deasupra oricărui stil de școală“. Anton Pann avea „meșteșugul inefabil al măscăriei fine, al mirosurilor linguistice tari“. Bolintineanu anticipa pe Macedonski, prin aceea că simțul muzical îl făcea să caute cuvântul sonor „dincolo de marginile lui noționale“. Activitatea științifică a lui Hasdeu nu este deloc neglijată, cum ar fi fost de așteptat, deoarece el este un mare imaginativ și posedă „până la virtuozitate arta de a ațâța curiozitatea, de a irita și a amâna, de a lăsa pe cititor în prada celei mai furioase nevoi de a afla imposibilul“. Avea tendința „de a reconstitui dintr-un dinte de cal un dinozaur“, adevărat „Al. Dumas al istoriei și un Edgar Poe al filosofiei“. Despre scrisorile lui Ion Ghica se spune sintetic că ele sunt muzeul Carnavalet al nostru. La Odobescu se admiră plăcerea erudiției din *Pseudokinegetikos*, unde savantul și artistul „bătea câmpii cu grație" pe tema vânătoarei. Din rațiuni lesne de înțeles, în vederea punerii în relief a aristocrației de spirit a șefului „Junimii", care a putut comunica în chipul cel mai subtil cu țăranul Creangă, la începutul capitolului despre Titu Maiorescu ni se atrage atenția că trebuie „apăsat" asupra originii lui rurale.

În anume chip, capitolele monografice închinate marilor clasici, formând pivotul întregii cărți, sunt tot atât de complete, prin rotunzimea lor, angrenate însă perfect în context, ca oricare lucrare publicată separat. Nimic din ceea ce a fost dezbătut în lunga exegeză eminesciană nu este lăsat la o parte și s-ar putea spune chiar că sinteza din *Istorie* e superioară volumelor anterioare. Nici despre Caragiale criticul n-a avut de adăugat lucruri esențiale ulterior publicării *Istoriei*. Senzația ultimă este că opera marelui dramaturg și prozator e știută pe dinafară, citatele scoase în pagină coborând direct din memorie, fără apelul anume la rafturile bibliotecii. Altfel spus, istoricul trăiește intens textul literar, și asociațiile de idei cele mai neprevăzute pentru profan se fac în cazul lui cu totul firesc. Discutând — în *Impresii asupra literaturii spaniole* — conceptul de *honra*, Călinescu ne făcea să-l pricepem mai bine arătând că e „ceva cam ca «ambițul», ca «onoarea de familist» a lui Jupân Dumitrache, la dimensiuni uriașe și severe". Tot atât de neașteptat aflăm că Pristanda este pentru lumea „bombastică" din *O scrisoare pierdută* un... Polonius, „funcționând ca un erou docil". Inextricabila perfecțiune a replicilor din teatrul lui Caragiale îl face să se imagineze în stal: „Când Pristanda vorbește de remunerația lui după buget, simți nevoia de a striga din stal: «mică, sărut mâna, coane Fănică», într-atât aceste replici, - sentențe trăiesc singure cu o pură viață verbală."

Judecăți de valoare capitale a dat G. Călinescu în *Istoria* sa despre Macedonski, prea puțin apreciat până la acea dată, despre Duiliu Zamfirescu, despre curentele literare de la începutul secolului al XX-lea, în special despre simbolism, capitolul consacrat lui Dimitrie Anghel prilejuind una dintre cele mai pertinente definiții ale acestui curent, plin de atâtea consecințe pentru dezvolatrea ulterioară a poeziei românești. Puțin s-a mai putut adăuga peste cele spuse de el în legătură cu marii poeți și prozatori din epoca interbelică, Arghezi, Blaga, Barbu, Voiculescu, Pillat, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu etc. E drept, în partea ei ultimă, *Istoria* capătă tot mai mult aspectul unor fișe critice ample asupra scriitorilor contemporani cu autorul — multe dintre ele publicate mai întâi în presa vremii —, însă chiar așa, „deschise", ele se integrează perfect în ansamblul operei.De un mare efect epic, în vederea respirațiilor largi ale acestui roman al literaturii române, sunt evocările de atmosferă, realizate cu pana istoricului artist. Capitolul destinat lui Creangă începe cu o descriere poetică a Moldovei, făcută cu ochiul unui Bălcescu modern și devenit istoric literar. Tot așa, cel închinat lui Goga precede analiza printr-un reportaj etnografic al Rășinarilor, subtilă metaforă sub care se înțelege omul și opera. Vin apoi la rând portretele în mișcare, de o savantă punere în scenă, ale unor Iorga, Ibrăileanu, E. Lovinescu, Mateiu Caragiale etc., din care nu lipsesc nici malițiile suave, nici secretele, mai mult, prețuiri, ca spre a-i pune sub același semn al destinului scriitoricesc, care era și al lui, oameni pe care i-a cunoscut adânc din cărțile lor și uneori din viață.

Prea puțin s-a vorbit de bogatul aparat bibliografic inserat la sfârșitul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*. El este, în fond, cea mai completă bibliografie a literaturii române de până la 1941, și ironia sorții face ca chiar cei ce reproșau caracterul „neștiințific“ al lucrării, „bibliolatrii“ de felul lui Gonzalv Ionescu, să consulte pe ascuns listele ample pe care le dă G. Călinescu. Ele mărturisesc, pentru cunoscător, o muncă uriașă, șederea de ani întregi, literalmente înțepenit pe scaunul de lectură și la masa de scris, pentru ca totul să fie trecut prin ciurul critic, cu o luciditate fără cusur. Ceea ce uimește este mereu faptul că autorul nu se lasă strivit sub atâtea tomuri. Scriitorii și operele lor sunt făcuți să pivoteze în jurul propriei persoane a istoricului, care, ca un general de armate, e prezent tot timpul unde cu gândul nu gândești, decretând, gesticulând spre obiectul său, îmbiind pe cititor la convingerile sale, admonestând, punând lucrurile la punct, stăpânind resortul întregii mașinării pe care o pune în lucru cu putere demiurgică.

Convingerea lui G. Călinescu — teoretizată pe larg în *Tehnica criticii și istoriei literare* (studiu publicat mai întâi în *Adevărul literar și artistic* pe 1938) și în *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică (Jurnalul literar*, 1947) — era că istoricul literar este necesarmente subiectiv, în înțelesul filozofic înalt. E adevărat că istoria generală și istoria literară — subordonată legilor celei dintâi, deși aplicată la o materie diferită — au a expune fapte obiective. Însă — arată el — „ a expune un material fără a voi să reliefezi sau să insinuezi un sistem ar fi o trudă goală“. Aceasta pentru că, scrutând adânc lucrurile, băgăm de seamă că „obiectul este corelativ subiectului și nu se poate gândi decât prin mijlocirea lui“. Mai mult încă: „adevărul istoric nu e curată reproducere, ci o activitate spirituală, asemănătoare cu arta propriu-zisă nu numai prin stil, ci și prin structură“. Teoria călinesciană se sprijină pe conceptul Gestaltpsychologiei, a „psihologiei formale“, conform căreia a cunoaște înseamnă a organiza, a structura. Ea se sprijină însă, mai ales, pe o mare experiență, de cunoscător adânc, nu numai al literaturii române, dar al tuturor marilor literaturi ale lumii, pe practica exegezei și pe talentul de nediscutat al scriitorului. Se pot scrie și altfel de istorii literare, evident, însă concluzia la care ajungea Călinescu va trebui să facă întotdeauna obiectul reflecției celor ce-l vor urma într-o asemenea întreprindere, pentru care el ne apare, la momentul 1940, personalitatea proteică însumatoare a unei epoci de mare înflorire a literelor românești.

ADDENDA

După „revoluția“ din decembrie 1989, s-au aflat, unii, destui, denigratori ai lui G. Călinescu, cum că s-ar fi situat și el (tocmai el, marele istoric și critic!) în prea numeroasa tabără a compromișilor care au colaborat cu comunismul, laolaltă cu Sadoveanu, cu Arghezi, cu Camil Petrescu, Mihai Ralea, Alexandru Rosetti, Victor Eftimiu, Iorgu Iordan, Șerban Cioculescu, până la urmă, chiar fostul pușcăriaș Vladimir Streinu și pușcăriașul cu mulți ani făcuți la Aiud, cel mai înverșunat fost dușman al comunismului Nichifor Crainic, până la „neînsemnații“ (așa par acum, căci de ei nu se prea face caz), Beniuc, Zaharia Stancu, Maria Banuș, Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu etc., până la ultimii scoși de la naftalină pe vremea ceaușismului, prin 1964—1968, cu perfidie, când, „s-a mai slăbit șurubul ideologic“, de nu mai puteai ști care a fost comunist (și mai poate fi) și care nu, Într-atât de mult se „compromisese“ comunismul însuși, deviat înspre... ceaușism. Semne de asemenea „colaborări“ veniră, la drept vorbind (sincere sau nesincere, lucrul nu mai avea importanță), și dinspre alții, de la un Cezar Petrescu, de exemplu, sau de la Bacovia (care se lăsase reeditat și pus printre luptătorii de partea clasei muncitoare), însuși Ion Barbu scriind, la un moment dat o poezioară proastă unde evoca pe „democratul revoluționar“ Nicolae Bălcescu. Era curtat, cu oarecare succes, chiar Lucian Blaga care, pentru a supraviețui scrisese un studiu filosofic asupra iluminismului, prima reeditare, bogată, a poeziilor lui, apărând în 1962, în anul imediat următor morții poetului, prin asiduitățile lui G. Ivașcu. Foarte puțini au fost cei care nu au „colaborat“, la drept vorbind, lui Blaga putându-i-se alătura abia un V. Voiculescu („reabilitat“ și el îndată după moarte, publicat abundent) ori un Victor Papilian, acesta dispărut dintre cei vii în timpul valului arestărilor dejist-paukeriste.

Aderarea vechilor intelectuali la „noua orânduire“ s-a făcut însă cu infinite nuanțări, de la Sadoveanu, Arghezi și Călinescu, până la Ion Pas, Mihail Davidoglu și, să zicem, Isac Ludo, lăsându-i la o parte deocamdată pe cei gata „aderați“, un A. Toma sau un M. Beniuc. Ne propunem în cele ce urmează punctarea câtorva momente din care să se poată deduce modul cum a aderat G. Călinescu la „noua orânduire“. De la început vom spune că profesorul, poetul, prozatorul, dramaturgul și... criticul adopta un soi de mască histrionică, o atitudine în doi peri, jucând tot timpul un fel de comedie gravă, cu subînțelesuri pentru cei ce au urechi de auzit. Ca Ioanide, puțintel „demagogic“ în comportamentul lui cu muncitorii, cu oarecari pete de var și praf de cărămidă pe hainele-i de șantung, picat, direct de pe șantier, în mijlocul amicilor „putrezi de cultură“, adunați în casa lui Manigomian, la ora ceaiului, Călinescu pare cumva hilar-parodic în declarațiile lui poetice de „aderare“, făcând parcă cu ochiul către vreun Gaitany-Alexandru Rosetti: „Cu lira într-o mână, cu hăturile-ntr-alta“... Pegasului el descalecă pe ogor, „unde foșnește grâul“, se „prenumără în obște“ și cere: „Lăsați-mă bușteanul să-l țin și eu pe umăr / Din moară să scot sacii, albit tot de făină“, strângându-le, teatral din cale afară, mâna, „frățește“, noilor tovarăși de muncă, pentru care-și taie „un fluier simplu“ și intonează „cânturi noi“ etc. Comedie și histrionism, numai de la un punct încolo grav, este și toată fauna de aristocrați care mișună în *Scrinul negru* de la Hangerlioaica și monseniorul Băleanu până la generăleasa care cultiva în preajma bordeiului ei din Floreasca, o capră, Călinescu aplicând în felul lui, voit schematic am zice, nastratinește, vestita idee a lui Marx, cum că ne despărțim de trecut cu veselie. A și fost criticat aspru de tot (un Popescu-Doreanu i-a făcut praf romanul *Bietul Ioanide* într-un lung articol din *Viața românească*, ca să nu mai vorbim de mulți alții care i-au desființat *Scrinul negru*). Am să povestesc numai două momente din epoca de „aderare“ a lui G. Călinescu la comunism:

Era prin toamna lui 1948. La catedră, în vederea consolidării marxist-leniniste a cadrelor, fusese trimis Mihai Cruceanu, vechi poet mărunt, colaborator încă de la *Viața nouă* a lui Ovid Densusianu, având doar „meritul“ de a fi fost avocatul comuniștilor în procesul de la Craiova din 1933, care, ținând un curs despre Creangă, făcea interpretări ca următoarele: Capra, din *Capra cu trei iezi*, este țăranca văduvă și săracă, persecutată de „chiaburul“ lup, luptând și ea împotriva asupririi; chipurile Cocoșul, din *Punguța cu doi bani*, este fiul de țărani săraci, plecat la oraș, să îngroașe rândurile muncitorimii din fabrici și uzine, punguța buclucașă, la care ține ca la ochii din cap, simbolizează... conștiința proletară. Iar cirezile de vite și toate orătăniile din curtea boierului celui hapsân, care îl urmează pe cocoș până la casa moșului, sunt, pur și simplu, masele, cu ochii ațintiți spre avangarda proletariatului, partidul etc. Pus la curent cu chestii de acestea (era, oricum, șeful catedrei), Călinescu ținea cursul despre Eminescu și interpreta *Luceafărul* cam în felul următor (vorbesc în calitate de student care l-am audiat în semestrul întâi al anului universitar 1948—1949): Hyperion-Luceafărul este muncitorul exemplar din uzină care se îndrăgostește fatal de o fată burgheză. O imploră să vină în universul lui, la locul său de muncă, dar femeia, neînțelegătoare, îi cere să coboare el până la ea. Cum se poate foarte bine deduce, eroul cere învoire de la superiorul lui, Demiurgul (care era *președintele sindicatului*, profesorul nu se hazarda să zică *secretarul de partid*, dar lăsa să se înțeleagă aceasta, sindicatul fiind pe atunci gazda criticilor de tot felul) care, sarcastic, îi arată, jos, pe trotuar, cum fata burgheză se însoțește cu un Cătălin de teapa ei etc. Din când în când, pe parcursul demonstrației striga către unul dintre asistenți: „Papadimoo, adu încoace broșura, să ne documentăm...“ (Ovidiu Papadima se precipita spre catedră cu opusculul lui Sobolev, de curând tradus din rusește). Privind pe o parte și pe cealaltă copertile broșurii, eventual răsfoind distrat, profesorul continua: „Așa cum spune Sobolev, sau Soboliov (mimare de privire mioapă la numele autorului) de la institutul *Jidanov*...“. „*Jdanov*, se auzea o voce timidă din sală...“. „Lasă, continua Călinescu, nu întotdeauna numele proprii trec tale quale dintr-o limbă într-alta. Se știe că vechii noștri cronicari spuneau *Marton Liuteru* (în loc de *Martin Luther*) și *Marcu Pavăl* (în loc de *Marco Polo*). Aici am nevoie de completitudine vocalică... Deci, cum spune Sobolev-Soboliov — Papadimoo, adu încoace broșura...“. Mai toți auditorii pricepeau luarea în râs a metodelor de interpretare marxist-leniniste și profesorul — și-au dat seama observatorii — devenise astfel periculos, într-un moment când deja se proclamase un fel de reformă a învățământului, orientat cu totul după cel sovietic.

Ultimul curs pe care l-a ținut G. Călinescu la Universitate (readucerea lui „onorifică", după vreo 10 ani, la diligențele lui G. Ivașcu, este lipsită de orice releveanță, Călinescu, îmbătrânit prematur, bolnav, nu mai era ce fusese în 1948) a avut loc în ziua de 31 ianuarie 1949, dar numai până la jumătate. După pauză (timp în care o delegație din partea U.T.C., în frunte cu un reprezentant al ei, Paul Cornea, i-a cerut cu vehemență să părăsească instituția). La orele 11 și ceva, ne-am trezit cu o ceată de profesori noi, necunoscuți, în frunte cu I. Vitner care, urcând la catedră și invitând pe cei care nu erau studenți cu acte în regulă să părăsească amfiteatrul Odobescu, a spus: „Din acest moment nu veți mai avea profesor pe d-l Călinescu ci pe subsemnatul și pe colaboratorii mei, pe care i-a și recomandat (Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Cornea, Silvian Iosifescu, Vera Călin, Savin Bratu, Mihai Boldan, Naftuli David, D. Nanu, Zoe Dumitrescu, Paul Georgescu, G. C. Nicolescu, Rica Bralower, Vicu Mândra, Viorica Huber și alți câțiva de care nu ne mai aducem aminte). Apoi, noul șef a anunțat solemn începerea cursului său intitulat *Poetul muncitor D. Th. Neculuță*.

Însă, perfidie și diplomație tipic comunistă, după ce a fost dat afară — cu notificarea către portar: „Fii, atent, individul ăsta să nu mai calce pe aici!", sau cam așa ceva — profesorul G. Călinescu a mai figurat pe statele de funcțiuni o bucată de timp, până ce, academician fiind, a fost numit directorul Institutului de istorie literară și folclor, luând, probabil, un timp, două salarii, lucrul necontând atunci când este necesar s-o aduci cu politică. A fost făcut și... deputat în M.A.N. (de Brăila, mi se pare), decorat, în fine, cu ordinul muncii clasa a II-a. (Lucru ce l-a înfuriat foarte tare, jucând comedie dubioasă, în funcție de... spectatori; nu pricepeai exact de ce pentru că i se dăduse numai clasa a II-a, ori pentru decorația în sine). Acum începe a scrie în favoarea regimului, *Cronicile optimistului* (redactate foarte liber, prin grija lui G. Ivașcu, citite ca atare de toată lumea cu mare interes), chipurile pandantul pozitiv din progresistul *Contemporanul* de acum, față de vechile, pesimistele, burghezele *Cronici ale mizantropului*. În general, G. Călinescu se comportă față de regimul comunist cam ca în felul lui Ioanide din *Scrinul negru*, îndeajuns de incomod uneori, declarându-se neînstare să suporte ședințele lungi și plictisitoare de atâta „ideologizare" de la Academie.

La una dintre ele s-a întâmplat să fim de față:

Tocmai se sărbătorea „clasicul în viață" și „continuatorul cel mai direct al lui Eminescu" (se renunțase între timp la ideea lui I. Vitner cum că Eminescu ar fi fost ideologul boierimii feudale etc.) A. Toma, care împlinise 75 de ani. Totul s-a petrecut în ziua de 14 februarie 1950. Aula arhiplină. La prezidiu: primul ministru Petru Groza, președintele M.A.N. I. C. Parhon, vicepreședintele M.A.N. Mihail Sadoveanu, ministrul culturii și învățământului (nu mai știu cine era), președintele în exercițiu al Academiei Traian Săvulescu, Zaharia Stancu, Sorin Toma, fiul sărbătoritului etc. Toți, dar absolut toți vorbitorii au dezvoltat ideea-șablon cum că A. Toma este continuatorul cel mai legitim al lui Eminescu, pe care, se zicea, că l-ar fi întâlnit aievea, cândva, în trecutul îndepărtat. După Tudor Vianu, mi se pare, i-a venit rândul la cuvânt și lui Călinescu. A început să vorbească după același tipic. Însă, cum îi era obiceiul, înțelegea să se refere la niscaiva texte (spre deosebire de antevorbitori care se mărginiseră la generalități). La un moment dat, îl văd că scoate o însemnărică din buzunar și începe, citând, când din Eminescu, când din A. Toma și comparând. Era vorba de o *replică* „optimistă", nouă, socialistă, revoluționară, a poetului sărbătorit acum, la *Dintre sute de catarge*. Treptat, oratorul se oțăra și se strâmba progresiv, declamând în silă din compoziția lui A. Toma: „Câte sute de catarge / *Dârze* (cuvântul *dârze* îl pronunța cu mare silă, scârbit) lasă malurile / Multe sunt ce nu *le-or* (*le-or*, iarăși, se lăsa simțit cacofonic) sparge / Vânturile, valurile". Și mai departe: „Ne-netețesc doar vânturile / Faldurile *flamurilor* (alt imperceptibil rictus al recitatorului) / Le dau zbor și cânturile / Și nădejdea malurilor. // Fremătând cer luptătorii (?) / Glasul nalt al versului / Să le-avânte spre victorii (?!) / Vijelia mersului" ș.a.m.d., topârcenizând vag, căznit tare, împleticit, cum nu i se întâmplase niciodată oratorului... Sala simțea mizeria și vorbitorul cu atât mai mult simțea pulsul auditoriului. Dintr-odată, lăsând la o parte microfonul, trecându-și mâna prin pletele în dezordine, smulgând cravata în spre umăr, se îndreaptă cu pași repezi spre sărbătorit, care se afla în dreapta prezidiului, pe un fotoliu răzleț, și cu glas ascuțit începu aproape să strige: „Nu-i adevărat că dumneata ești continuatorul lui Eminescu! (gest spre stenografa de la picioarele podiumului). Uite colo posteritatea! (vocea urca spre notele cele mai ascuțite). Vor afla cei care vor veni după noi și se vor mira foarte văzând că ne-am adunat astăzi aici și am spus niște prostii! Posteritatea este cel mai exact critic și va da asupra operii d-tale o sentință fără apel..." (Capetele ascultătorilor se plecau imperceptibil de parcă ar fi voit să intre sub bănci. Momentul era penibil cu totul. A.

Toma privea în gol, cu un surâs strâmb, acru. De pe peretele din fundul sălii, față cu solemnul, numerosul prezidiu „academicienii post-mortem" — căci am avut pe atunci și așa ceva — Eminescu, Creangă, Ion Păun Pincio, D. Th. Neculuță priveau cu ochii indiferenți din cadrele lor aurite — uleiuri pe pânză — la acest spectacol inedit...). „Nu-i adevărat că d-ta ești continuatorul lui Eminescu... Te rog să mă ierți, scumpe maestre, ți-am citit opera, dar în *Istoria* mea nu te-am trecut decât la bibliografie, aveam o sită (gest de improvizare a unei grile cu încrucișarea degetelor de la mâini) prea rară și... ai trecut prin ea... Dumneata nu poți fi nicidecum continuatorul lui Eminescu! (oratorul se îndrepta, urcând trepte, spre fotoliul sărbătoritului). Din hlamida de purpură a poeziei eminesciene (gest de foarfecă cu degetele de la mâna dreaptă în spre nasul lui A. Toma) dumneata ți-ai tăiat o redingotă pe măsura posibilităților d-tale...". S-a lăsat o tăcere de mormânt, oratorul a coborât precipitat de la tribună, cu părul vâlvoi, cu cravata răznită în spre umăr, a ieșit pe ușă, în curte, pe stradă și se îndrepta cu pași repezi spre Piața Victoriei, pe trotuarul din stânga. Am alergat iute să văd (și eu și alții ca mine; de la „galerie" unde ne aflam se putea ieși mai puțin observat) ce i se mai întâmplă. Șoferul îl flanca îndeaproape cu mașina, deschizând portiera (pe atunci academicienii aveau mașini puse la dispoziție de înaltul for): „Poftiți de urcați, domnule profesor...". „Lasă, striga, merg pe jos până acasă, așa mi-au indicat medicii...".

Evident am reprodus cuvintele lui G. Călinescu din memorie, dar am căutat să fiu cât mai exact (iau martori pe toți care au asistat la acea adunare de pomină). Zădarnic am căutat, peste ani, stenograma cu discursul în arhivele Academiei, intervenind pe lângă un bun prieten, fost student de al meu, însărcinat să le supravegheze. Ori că stenografa a înghețat și ea cu mâna pe creion, ori că — ceea ce pare mai probabil — documentul a fost, prudent, distrus. Există o broșură intitulată *Sărbătorirea academicianului A. Toma la împlinirea vârstei de 75 de ani în Ședința solemnă din 14 februarie 1950* (Ed. Academiei R.P.R., 1950), text repetat apoi ca o prefață la volumul A. Toma, *Selected Poems, Rumanian institute for cultural relation with foreign Countries*, unde n-am aflat nici o urmă din discursul auzit de mine din gura lui G. Călinescu în acea zi. Este scris, în cea mai de lemn morfosintaxă a limbii române, probabil de o mână străină și fără știrea autorului. Sau, mă întreb totuși, *cu știrea lui?*, în orice caz, totul s-a petrecut în cel mai strict secret.

Poltronerie nu cred că era la mijloc. „Oportunism", poate. Însă, cum spuneam, un oportunism de anume soi, amestecat cu histronism și cu multă facere cu ochiul ironică. Ba, chiar, venind vorba de colaborarea cu oficialitățile marilor artiști de-a lungul istoriei, l-am auzit o dată invocând pe Ariosto, pe Tasso, pe Michelangelo, pe Molière, pe Goethe, a căror opere ar fi avut nevoie de aripa ocrotitoare a câte unui potentat politic. Dar, tot el, de îndată, se înverșuna împotriva familiei de Este, de care Ariosto, s-a îndepărtat cu scârbă, la sfârșitul vieții, retras să-și sape grădina lui proprie, arăta că și Regele Soare avea un dinte împotriva lui Molière, că Goethe trebuie să fi privit cu milă, de la înălțimea lui, pe prințișorul de la Weimar care-i oferise un fel de post de ministru de finanțe sau cam așa ceva. Omul îți scăpa printre degete, nu puteai ști exact ce gândește. Continua să mai țină multă vreme portretul lui Stalin (ramă uriașă, în ulei cu stăpânul Kremlinului în uniformă militară și cisme, pe fundalul unei biblioteci) în biroul lui de la institut, adresându-i-se lui Novicov, pe atunci adjunctul său — care îl asigura că de-acum totul s-a terminat cu Stalin: „Lasă, zicea, cu glasu-i pițigăiat parcă anume, lucrurile o să se întoarcă iar și eu o să cad deasupra, iar pe d-ta te vor da afară!"

L-am cunoscut bine pe profesorul G. Călinescu, deși nu am fost deloc printre intimii lui. Îi citisem opera încă de prin clasele a VI-a sau a VII-a de liceu, dacă nu toată, în orice caz *Istoria* (care era interzisă și pe timpul regimului antonescian!) și „viețile" lui Eminescu și Creangă. I-am fost student în semestrul întâi al anului universitar 1948—1949, mai apoi și frecventator al Institutului de literatură, făcând secretariat la redactarea Teatrului academic — așa zis — de istoria literaturii române, operă „colectivă", născută moartă și dusă numai până la jumătate. La mijloc a fost avantajul vârstei. Înțelegeam perfect mizeriile atacurilor din presă (înainte de a fi scos de la catedră) a unor V. Dumitrașcu (cu articolul *Mucegaiul, ochelarii și ticurile din pagina culturală a „Națiunii"* (Călinescu era pe atunci conducătorul *Națiunii;* n-a purtat niciodată în viața sa ochelari, însă, evident, criticul său se referea la niscaiva ochelari simbolici) sau I. Vitner, cu seria de articole intitulată *Opera critică și de istorie literară a d-lui prof. G. Călinescu* (culese curând în volumul *Critica criticii*), scrise, evident, de pe poziții marxist-leniniste-gheriste. Mai știam că un tânăr student, Vicu Mândra, făcuse pur și simplu „praf" marea Istorie, într-un ciclu de articole (adunate, cred, și acestea în broșură) publicate în *Flacăra*, condusă pe atunci de M. Novicov. Mai târziu ceva, am înțeles și mizeriile criticii romanului *Bietul Ioanide*, „distrus" de un oarecare Popescu-Doreanu, pe un mare număr de pagini publicate generos în *Viața românească*.

Considerându-se acele pagini prea din topor, probabil, s-au comandat articole (semnate de Silvian Iosifescu, Vera Călin ș.a.) mai „nuanțate", mai blânde, cu reproșul că totuși Ioanide nu-i conceput perfect „pe linie". Nici Ioanide cel din *Scrinul negru,* cu atât mai mult, n-a scăpat de acuzația de schematism, de „falsitatea" relațiilor lui cu muncitorii, cu comuniștii, aceștia insuficient, neconvingător „conturați". Ba chiar — la mijloc venind și oarecari ecouri din occident — autorul era invitat să răspundă celor care jubilau de a nu se fi conformat cu totul prescripțiilor realismului socialist. „Nu știu și nu mă pricep, nu sunt critic", zicea autorul, „să se pronunțe criticii", „Cum nu sunteți critic, tocmai Dvs.?", era întâmpinat de cei puși la cale de partid. „Tovarășe, venea replica, vreau să spun că nu pot fi, *în același timp,* și romancier și critic, mai ales când e vorba de propria-mi operă! Ceea ce am avut de spus despre Ioanide, am spus... Maurul și-a făcut datoria...". „Da, dar...". „Nici un dar! Am umblat și eu prin fabrici și prin uzine și mi s-a spus: «Poftiți pe aici și pe aici, tovarășe...». „Înșiși muncitorii și țăranii colectiviști îmi păreau, cei din realitate deci... schematici... Ce puteam să mai fac?".

Pe urmă lucrurile s-au mai *îndreptat* — la noi totul putându-se rediscuta, compromisul fiind regulă generală — I. Vitner și M. Novicov deveniră colaboratorii directorului Institutului de istorie literară și folclor. Care, însă, tot așa, într-un rând, când i-am adus medalionul uriaș al lui Titu Maiorescu la Institut (vechiul local, acum demolat) a făcut iarăși un scandal teatral: „Fugi d-aci cu reacționarul ăsta! Vrei să mă bagi în pușcărie?". „Domnule profesor, a fost dat jos de pe peretele din amfiteatrul de la etajul II de la Facultate și aruncat în curte, la gunoaie...". „Nu mă interesează. E reacționar". (Era vorba de un basorelief în bronz, operă a sculptorului Georgescu, un disc greu de tot, de cca. un metru în diametru, pe care abia îl cărasem cu ajutorul unor studenți. Venisem și cu acte în regulă, ca să zic așa. Administratoarea îmi spusese că urma să-l trimită la topit, la Uzinele 23 August, nu-l putea da oricui — de acolo, din grămada de gunoaie! — decât unei instituții cu adresă anume, adresă pe care o și aveam gata făcută, trebuind numai iscălită de director.) „Dar, urmez eu, domnule director, Dvs. mai aveți aici un portret al lui Maiorescu, uitați-vă colo, pe peretele din hol!". „De unde știi că e Maiorescu — fotografia nu avea legendă, ca toate celelalte dealtfel care umpleau un perete întreg — unde l-ai mai văzut?". „În *Istoria* Dvs., este Maiorescu tânăr, cu barba întreagă, nu cel clasic, cu barbișon...". „Lasă-l aici, intervine M. Novicov, care se afla de față, iscălesc în calitate de director adjunct..."

Acestea erau vremurile și asemenea vremurilor eram și noi!

Așa am fost de când ne știm!

„Proletcultiștii" de odinioară, pledanții aprigi pentru „spiritul de partid", pentru „literatura de partid", pentru „realismul socialist", pentru „omul nou" și celelalte chestii, în care mai nimeni nu credea, au mai apucat, unii, să se... „reabiliteze"-abiliteze, să se acomodeze, făcându-se a uita ce scriseseră pe atunci. Soarta a voit ca G. Călinescu, murind prematur, să nu-și poată spune ultimul cuvânt. În cele ce scriem aici voim doar să sugerăm că el ar fi fost cel mai indicat să se lepede de... concepția marxist-leninistă, în cea mai deplină seninătate și cu perfectă îndreptățire.

În timpul directoratului lui G. Călinescu la Institutul de literatură și până la sfârșitul vieții marelui profesor, ceea ce s-a numit „știința literaturii" era în floare. Ea convenea, pe semne, materialismului dialectic și istoric. Propp, Todorov, Școala de la Praga, în frunte cu Roman Jacobson, Rolland Barthes etc. până la Cristeva și Starobinsky, structuralismul, semiotica, poeticile și „poieticile" de tot felul, poeticile matematice, mai ales la noi, făceau adevărate ravagii. Oameni demni de toată stima, unii (alții erau simpli diletanți sau chiar impostori), puneau în ecuații și în „grafuri" geometrice *Luceafărul* sau *O scrisoare pierdută* fără absolut nici un rezultat. Se făceau doar *constatări,* banale de tot, știute de oricine, niciodată *evaluări* limpezi, care să fi întrecut lucrările clasice ale vechilor maeștri. Până și un mare poet contemporan cu noi, Nichita Stănescu, „îngrijorat" și el de atâta „științifizare" a avut o reacție, în versurile: „Matematica s-o fi scriind cu cifre / poezia se scrie cu cuvinte. / Cucurigu!". Călinescu a căutat, în felul lui, să se „încadreze" curentului, dar cine îl auzea pronunțând cu un rictus care-i era atât de caracteristic cuvântul „wissenschaflich", bătând cu palma în masă, îi înțelegea ironia, aversiunea organică față de aceste metode. „Am ascultat, zicea, cu mare răbdare și luare aminte dezbaterile de ieri despre *sincretism* (în domeniul folclorului, căci o bună bucată de vreme Institutul avea în componența lui și folcloristica) conduse de domnul (tovarășul!) Mihai Pop. M-am dus acasă și, singur prin odaie, am început să cânt și să dansez recitând *Miorița* și n-am simțit nici un fior liric. A trebuit să mă așez în fotoliu și s-o recitesc pe tăcute, în totală nemișcare". Trecerea timpului, sunt toate semnele, i-a dat dreptate. Modelele și... „metodele" au trecut și numai pe ici și pe colo se mai aude câte o învechită voce structuralistă sau de „poietică", matematică sau nu.

Este deci cazul să spunem că de la ceea ce știuse și făcuse până a nu intra și el în vârtejurile (nesemnificative dealtminteri, dacă ne gândim la locul pe care îl ocupă domeniul nostru în ansamblul social) „scientiste“ și comuniste, G. Călinescu nu s-a abătut cu o iotă. A avut înțelepciunea (dar și norocul, pentru că n-a fost aproape deloc îmbiat de autorități să tipărească o a doua ediție) de a nu modifica nimic în monumentala istorie. Când în urma multor presiuni, atât din afară (unde apăruse o copie xeroxată) cât și dinlăuntru, unde vociferările pentru (vezi ce scria Geo Bogza, de exemplu) luau amploare, după moartea autorului, se tipărea ediția a doua, îngrijită de Rodica Rotaru și prefațată de Al. Piru, s-a văzut că G. Călinescu făcuse modificări minime, anume completări (excepționalul capitol consacrat lui Odobescu, refăcut în lumina noilor documente descoperite, cât privește biografia), notarea câte unei date privind moartea unor scriitori (Gala Galaction, cu barba lui „davinciană“, I. Al. Brătescu-Voinești, care se cam dăduse cu hitleriștii dar care, în 1944, „prudent, muri“ etc.) și cam atât, în linii mari.

Neîncrederea față de eficiența metodelor *științifice* în studierea literaturii venea la G. Călinescu și dintr-o mai veche, temperamentală, silă față de ideologizare, fie de orice natură (idealistă sau materialistă), de periodizări și de nesfârșite argumentări privitoare la definirea curentelor, la înlănțuirea și condiționarea lor istorică. Cea mai bună dovadă este că *Principiile de estetică*, apărute în 1939 (un curs universitar ținut la Iași), au fost scrise *după* extraordinarele cărți închinate lui Creangă și Eminescu. Aposteriori venea și teoria practicii istoriei literare (*Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*, eseul apărut în *Jurnalul literar* pe 1947), la șase ani după tipărirea Istoriei celei mari. Profesorul era de absolută bună credință, cu lăsarea la o parte a tuturor ambiguităților și ironiilor, abia când îndemna la contactul direct cu marile texte, fără inutilele învârtiri teoretice în jurul conceptelor: „Îți faci rost, zicea el, de toate marile capodopere ale literaturilor ale căror limbi le cunoști, le așezi în ordine cronologică — pe raft sau pe jos — și te apuci de citit... literaturi, înțepenit pe scaun zile, săptămâni, luni, literalmente înțepenit. Acesta-i primul lucru pe care îl ai de făcut... Pe urmă, pe urmă ideile se așează ca de la sine, odată materia necesară acumulată, bineînțeles dacă există talentul și puterea de muncă, încăpățânarea, răbdarea, absolut necesare și acestea...“. Iată cuvinte — le-am citat aproximativ, din memorie — prin care își sfătuia studenții la seminarii, chiar pe vremea când, după 1948, începuse aplicarea reformei comuniste a învățământului. Ba chiar, mai în glumă, mai în serios (însă el de fapt glumea foarte serios!), îndemnându-ne să ne încropim câte o bibliotecă, întreba: „Care este, după a dumitale părere, prima carte pe care trebuie să o ai în bibliotecă?“. „Păi, îngăimai, gândindu-te la preferințele interlocutorului, *Iliada* (semn negativ cu mâna), *Divina comedie?* (semn negativ), Eminescu? (Idem), că n-o fi *Capitalul* lui Marx, domnule profesor?!“. „Nu, firește că nu. *Biblia*, domnule, *Biblia*, asta trebuie să fie prima carte pe care o așezi mai întâi colea, pe primul raft, căci doar de aceea se cheamă *bibliotecă!* Sau o altă convorbire-sfat, tot așa, în doi peri: „Domnule profesor, am de făcut o lucrare de seminar despre Anton Pann, ce bibliografie îmi recomandați peste ce aș putea ști eu?“. „Păi... Biblia, Cervantes (în ediții originale și princeps, dacă se poate), cărțile populare toate, viețile sfinților, Rabelais, Boccaccio...“ etc.

Expedierea „filosofării“ în limpezi, expresive și tot pe atât de exacte propoziții, se simte numaidecât în *Principii de estetică*. Fusese doar un curs universitar și trebuia să fie ascultat cu interes: Estetica nu este o știință, pur și simplu pentru că nu are obiect. (Iată o propoziție care în 1938 putea fi spusă în toată libertatea și în fața căreia, chiar și azi, în 1998, unii ar mai putea ezita, după atâta... ideologizare și scientifizare care s-a produs în această a doua jumătate a secolului XX.) Și nu are obiect pentru că poezia nu poate fi definită. Dacă ar putea fi definită, ar trebui să putem construi teoria și practica capodoperei, am putea deci confecționa capodopere la infinit, ceea ce ar duce la o apocaliptică autodesființare a întregului demers. Platon a zis că poezia este o copie a palidei copii care este realitatea fenomenală, cea cu adevărat *reală*, ideile neputând fi niciodată surprinse. Abia dacă, prin „reminiscență“, poetul poate să-și imagineze, vag „frumusețea esențială, absolută, la vederea unei frumuseți pământești care o copiază“, la o a doua mână, adăogăm noi. Astfel încât „Poetul devine un delirant, un soi de nebun inspirat de divinitate (*Ion*)“. După Schopenhauer, arta este mijlocul smulgerii pentru o clipă din mrejele Voinței oarbe, întru contemplarea, prin scurtă intuiție a *Ideilor*. După Hegel, „Istoria cugetă“. Gândirea funcționează prin dialectica tezei, antitezei și sintezei. De aici rezultă că arta nu are un obiect deosebit de cel al filosofiei, obiectul ei sunt tot ideile, doar mai obscur exprimat, ea, arta, nefiind „decât un moment istoric al tensiunii spiritului uman către absolut“. Abatele Brémond, pornind de la un punct de vedere religios catolic, afirmă că poezia e rugăciune. În fine, nimeni nu a izbutit să definească poezia. Și totuși ea există, nu pentru toți oamenii ci numai pentru câțiva. E mai mult o stare de spirit, descrisă cu talent, ea poate incita pe cei înclinați temperamental spre aceasta. A ne ocupa de o asemenea descriere este folositor, pentru poeți, pentru critici, pentru iubitorii de poezie; pentru restul lumii, hotărât, nu.

Trecând să se ocupe de poezia la zi a vremii sale, avangardismul, G. Călinescu îl supune unui examen din care trage încheierea că fără un minimum de *sens* (nu zice de *inteligibilitate!*), de organizare, de structurare a întregului, nu poate fi vorba de poezie. Pe Tristan Tzara, pe Urmuz, ba chiar și pe André Bréton îi citează cu extrase destul de copioase (ca să-și delecteze auditorii și cititorii, mai mult, ni se pare nouă acum), aprobându-i doar pentru... „hazul“ stârnit de scrierile lor ce vor să epateze pe burghezul dintotdeauna. Însă, de la Dante, Cervantes, Molière, de la romantici mai ales lucrurile au stat cam așa cu literații cei... nebuni. Nici pe Saint John Perse, citat cu un fragment de epic pur“ („pur“, într-adevăr, pentrucă nu spune nimic!), Călinescu nu pare a-l gusta. E de presupus că nici pe Nichita Stănescu nu l-ar fi gustat, deși l-ar fi putut descrie îndeajuns de atracțios. În cele din urmă, întreg acest demers al lui G. Călinescu, ca estetician, pare a fi făcut spre a se arăta inutilitatea preocupărilor prea amănunțite, intensive, în direcții ideologic-estetice. Din el reiese un fel de inapetență a scriitorului nostru pentru... teorii. Chipul cum expediază, pe scurt, pe înțelesul tuturor, fără pic de pedanterie, pe Platon, pe Schopenhauer, pe Schelling („Să-l lăsăm pe Schelling, și el este un idealist“), pe Hegel etc., modul puțin cam insidios cum trimite pe amatorii de sistem la *Estetica* lui Tudor Vianu etc. sunt cu totul edificatoare în acest sens. Abia acum înțelegem mai bine *voluptatea* cu care G. Călinescu scrie „istorie literară“ — cu neglijarea sistematică a criticii propriuzise. Scrie, *cu voluptate*, despre Al. Beldiman, despre Zilot Românul etc., despre câtiva alți autori care, în genere, repugnă firilor iubitoare de elevații artistice, cu ochii ațintiți mai mult spre culmile creatoare în arta cuvântului, spre capodoperele clasicilor, în jurul cărora autorul Istoriei înalță necesare contraforturi, anume pentru a le consolida măreția. Căci ar fi absurd să reducem cum o face vulgul, poezia românească numai la Eminescu, eventual, și mai rău, numai la... „capodopera“ *Luceafărul*, cum procedează analfabeții. E ca și cum, nerăbdător și inept, numai ca să poți spune că ai trecut pe acolo, ai străbate cu pași cât mai repezi Luvrul și te-ai opri două minute în fața Giocondei, ignorând totalmente restul. Aici, pe terenul istoriei literare, definită excepțional prin aceste două cuvinte aparent antinomice: „știință inefabilă“, scriitorului nostru i se pare a afla ceva palpabil, interesant, vibrant, grăitor pentru evoluția spiritului (uneori și a vieții materiale) omenesc în timp, ceva *ce se lasă descris*, ba chiar *povestit* („sinteză epică“), dacă ai harul necesar, în chipul cel mai atrăgător, edificator, pitoresc la modul superior, pentru cei interesați de trecut și, prin acesta chiar, de prezent și de viitor.

Repetăm însă: Mai întâi au fost scrise marile cărți despre Eminescu și Creangă și numai după aceea *Principiile de estetică;* mai întâi a fost scrisă *Istoria literaturii române de la începuturi până în prezent* (1941), parțial și ca efect al acumulării de fapte în jurul celor doi mari piloni de susținere, și abia după 6 ani a fost scris eseul *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică.*

Aceasta pentru că, cu sau fără dreptate (lăsăm să judece asta amatorii de teorii până în pânzele albe), pentru G. Călinescu *Fapta trece* în rândul întâi. Lucru întărit, în definitiv, și din împrejurarea că istoricul și criticul literar (și teoreticianul) a fost el însuși unul dintre cei mai mari creatori în domeniul poeziei și prozei. Așa se explică, în fond, de ce, mai întotdeauna, în linii mari, din toate marile istorii literare, ies în evidență, se țin minte, *creatorii* din domeniul artei cuvântului, criticii venind numai în rândul al doilea. Ceea ce însă, cum s-a văzut, nu este și cazul lui G. Călinescu, Istoria lui literară fiind, cum cu dreptate s-a spus, uriașul roman al literaturii române de la începuturi până la cel de al doilea război.

- Sfârșitul volumul IV -

P.S. Volumul V va cuprinde scriitorii afirmați deplin, începând cu 1945 până în anul 2000.

CUPRINS

O mică explicație

— MIHAIL SADOVEANU 9
— PANAIT ISTRATI 48

CURENTE DE IDEI ȘI GRUPĂRI LITERARE ÎN EPOCA DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE

— EUGEN LOVINESCU ȘI MIȘCAREA DE LA „SBURĂTORUL“ 53

Câțiva scriitori de la „Sburătorul“

— GH. BRĂESCU 65
— FELIX ADERCA 68
— ANTON HOLBAN 70
— MIHAI CELARIANU 73
— CAMIL BALTAZAR 75
— CICERONE THEODORESCU 78
— SIMION STOLNICU 79

AVANGARDISMUL

— TRISTAN TZARA 82
— SAȘA PANĂ 87
— URMUZ 93
— JAQUES COSTIN, MOLDOV (p. 98), D. TROST (98-99), GRIGORE CUGLER, Al. DIMITRIU-PĂUȘEȘTI (p. 99), VICTOR VALERIU MARINESCU, SCARLAT CALLIMACHI, H. GAD (p. 100), CONSTANTIN NISIPEANU, FILIP CORSA, DALOCRIN (p. 101), GEORGE MAGHERU, GHEORGHE DINU (102)

— ION VINEA 104
— ILARIE VORONCA 110
— B. FUNDOIANU 113
— EUGEN IONESCU 117

GÂNDIRISMUL 127

— NICHIFOR CRAINIC 132
— RADU GYR 139
— V. CIOCÂLTEU, D. CIUREZU 141
— N. CREVEDIA 143
— GEORGE VOIEVIDCA, MIRCEA STREINUL, ȘT. I. NENIȚESCU, GEORGE Al. PETRE, A. DOMINIC, SANDU TUDOR, PAUL STERIAN (p. 145).
— EMANOIL BUCUȚA 147

DEZVOLTAREA POEZIEI

MARII POEȚI AI SECOLULUI

— TUDOR ARGHEZI 151
— LUCIAN BLAGA 183
— ION BARBU 209
— ION PILLAT 227
— V. VOICULESCU 243
— ADRIAN MANIU 269
— AL. PHILIPPIDE 278

ALȚI POEȚI

— DEMOSTENE BOTEZ 291
— OTILIA CAZIMIR 295
— GEORGE LESNEA 298
— AL. O. TEODOREANU 301
— DAN BOTTA 304
— EMIL BOTTA 309
— ION I. CIORĂNESCU 313
— ERNEST BERNEA 315
— GEORGE DUMITRESCU (313), VIRGIL GHEORGHIU, BARBU BREZIANU, GH. BĂRGĂCANU (319), ION BĂLAN, VLAICU BÂRNA, GEORGE BOLDEA, RADU BRATEȘ, TEOFIL BUGNARIU, OLGA CABA,

N. CARANICA, ION MOLDOVEANU, TEODOR, MURĂȘANU, EMIL PAMFIL, GRIGORE POPA, YVONNE ROSSIGNON, VALENTIN STAVRĂ, C. I. ȘICLOVAN (320), ION TH. ILEA, EMIL GIURGIUCA (321)

UN POET EMBLEMATIC: AL. MATEEVICI 323

Alți poeți basarabeni

— TUDOSE ROMAN 326
— PANTELIMON HALIPPA 328
— ION BUZDUGAN 329
— PETRU STATI 331
— VLADIMIR VAVARNALI, TEODOR NENCEV 332
— AL. ROBOT 334
— EMILIAN RADU BUCOV 336
— NICOLAI COSTENCO 338
— BOGDAN ISTRU, GEORGE MENIUC 340

Patru poeți ai exilului din vechea generație

— ARON COTRUȘ 342
— ȘTEFAN BACIU 349
— HORIA STAMATU 357
— VINTILĂ HORIA 360

DEZVOLTAREA PROZEI:
MARII ROMANCIERI AI SECOLULUI

— LIVIU REBREANU 369
— CAMIL PETRESCU 392
— HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU 417
— MATEIU CARAGIALE 426
— CEZAR PETRESCU 439
— GIB MIHĂESCU 447
— IONEL TEODOREANU 452
— VICTOR PAPILIAN 457
— C. STERE 463

ALȚI PROZATORI

— PAVEL DAN 473
— GEORGETA MIRCEA CANCICOV 475

— ION MARIN IOVESCU 477
— N. D. COCEA 478
— AL. SAHIA 479
— MAX BLEHER 480
— ION CĂLUGĂRU 481
— CAROL ARDELEANU 482
— SĂRMANUL KLOPSTOCK, CONSTANTIN BARCAROIU, AURELIU CORNEA, PETRU BELLU (484), STOIAN GH. TUDOR, MIRCEA DAMIAN, I. PELTZ, ISAC LUDO, ION PAS, URY BENADOR (485), C. FÂNTÂNERU, PETRU MANOLIU, OCTAV DESSILA, MIHAIL DRUMEȘ (486), G. M. VLĂDESCU, SERGIU DAN, ROMULUS DIANU, C. MANOLACHE, AL. LASCAROV - MOLDOVEANU, B. JORDAN, DAMIAN STĂNOIU (487), H. BONCIU (489-491).
— TICU ARHIP, HENRIETTE YVONNE STAHL, ANIȘOARA ODEANU, SANDA MOVILĂ, CELLA SERGHI, IOANA POSTELNICU, LUCIA DEMETRIUS (p. 491-493).
— DINU NICODIM (493-494), MIHAIL ȘERBAN (494) etc.

CÂȚIVA DRAMATURGI

— TUDOR MUȘATESCU 495
— VICTOR ION POPA 499
— G. M. ZAMFIRESCU 502
— AL. KIRIȚESCU 506
— G. CIPRIAN 507
— MIHAIL SEBASTIAN 511

CRITICI, ESTETICIENI, ISTORICI LITERARI

— MIHAIL RALEA 523
— PAUL ZARIFOPOL 525
— PERPESSICIUS 528
— TUDOR VIANU 532
— POMPILIU CONSTANTINESCU 535
— VLADIMIR STREINU 539
— ȘERBAN CIOCULESCU 544
— AL. DIMA 550
— DIMITRIE CARACOSTEA 553

- — DIMITRIE POPOVICI 555
- — NICOLAE CARTOJAN, SEXTIL PUȘCARIU, ȘTEFAN CIOBANU, DEMOSTENE RUSSO, P. P. PANAITESCU (557)

NAE IONESCU ȘI „ELEVII“ LUI 558

- — MIRCEA ELIADE 566
- — EMIL CIORAN 589
- — CONSTANTIN NOICA 609
- — PETRE ȚUȚEA 616
- — MIRCEA VULCĂNESCU 624
- — ARȘAVIR ACTERIAN, PERICLE MARTINESCU, PETRU COMARNESCU, MIHAIL POLIHRONIADE, VASILE BĂNCILĂ (628-630)

G. CĂLINESCU 631

Redactor: CONSTANTIN VREMULEȚ
Tehnoredactor: STELA FUICĂ

Bun de tipar 30.10.1997. Coli tipar 42
Format 16/70x100. Hârtie de tipar de 60 gr/m²
Apărut 1997

Tiparul executat sub c-da 71
la S.C. Porto-Franco S.A. - Editură și Imprimerie
B-dul George Coșbuc nr. 223 A, Galați
ROMÂNIA

Am scris și continuu să scriu istoria literaturii române așa cum se vede *(stil, manieră, structuri etc.) pe deplin conștient că asemenea istorii literare nu se vor mai scrie multă vreme de aici înainte.*

Interesul pentru istoria literară propriuzisă, în general, și cel pentru istoria literaturii române *în special, este acum în scădere... A scrie istorie literară este,* lato sensu, *o întreprindere... nerentabilă în momentul de față. Dicționarele, fragmentarismul și eseul par a veni s-o înlocuiască, comod, pentru un timp nedeterminat.*

A scăzut chiar și interesul pentru literatură, pentru literatura de înalt nivel, vreau să spun. Economia de piață, politica și mass-media nu-i sunt deloc favorabile. Nu numai la noi, dar și în alte părți ale lumii...

Cu toate acestea, în momentul de față, bine-rău, în România se scrie foarte mult. *Nici cel mai vigilent bibliograf nu poate controla massa de cărți ce se tipăresc la noi acum, cu toată sărăcia materială a perioadei zisă de tranziție. (Dar oare când n-am fost mai ales noi, românii, în* tranziție?).

De citit nu știu cât, ce și cum se citește. Nu știu exact cine *citește* dezinteresat. *Îmi scapă fizionomia cititorului ideal. Nu știu nici cât de mult citesc scriitorii, și* ce *anume (mă refer la ultimele generații). Nu știu măcar dacă se citesc ei înde ei atât cât ar trebui, asemeni alergătorului de cursă lungă care-și observă partenerii intrați în competiție.*

Volumul al V-lea, probabil cu un număr de pagini mai mare decât acesta, va trata fenomenul literar românesc din a doua jumătate a secolului, până în preajma anului 2000, cu păstrarea riguroasă a acelorași parametri, cu amputări masive de paragrafe și capitole întregi, contrase rezumativ (față de ediția din 1987), cu adausuri esențiale cât privește materia de bază, cu o secțiune consacrată anume criticii și istoriografiei literare a epocii, oricât de iute și expeditivă ar fi.

În sfârșit, voi adăuga Bibliografia generală *(și selectivă, se înțelege) a întregii lucrări, precum și indicii de nume pentru toate cele 5 volume.*

I. R.
20 noiembrie 1997

EDITURA PORTO — FRANCO

Preț : 49.000 lei
1.000 T.L.
Total 50.000 lei

Se virează la Societatea Scriitorilor
„C. Negri" din Galați
cont 4072996062209 B.R.D. Galați.

ISBN: 973-557-456-x